

## أما بعد

### ملتقى قراءة النص الرابع!

إن الإسهام في بناء الفعل الثقافي عبر شروطه ومتطلباته بعد أمراً حيوياً في مسيرة الوطن الحضارية. وسواء قبلنا بشروط هذا الفعل أو اختلفنا حولها فإننا لا نملك إلا أن نكون جزءاً منه. ويبقى الأمر الأشد إلحاحاً والأكثر أهمية في هذه المسيرة هو ما تقدمه المؤسسات والشعراء الأدبية من إسهامات في بناء هذا الفعل حتى تتمكن من تفعيل الثقافة وتحريكها. لقد أمن نادي جدة الأدبي بأهمية الدور الذي يقوم به في هذه المسيرة ومن ثم انطلق حاملاً عبء هذه المسؤولية ليضيق الدماء المتجددة في جسد الثقافة ويزرع البذور الخصبة في تربة الفكر والمعرفة.

واستمراراً لإسهامات نادي جدة الأدبي الثقافية جاء ملتقى قراءة النص الرابع والذي انعقد في مدينة جدة في الفترة 11-8 / مارس / 2004 تحت عنوان « **مسيرة الشعر في المملكة العربية السعودية** » ليفتح الذاكرة الثقافية الإبداعية على أسئلة وتحديات كنا نجسها لتأجلاً يواجه وطننا « غائلاً العربي من تحولات في وقتنا الحاضر، فإنا هنا نكتشف أنها ذات التحديات التي يحفلها الزمن المتبدد عبر عقول الرواد من مثقبينا وروادنا الشغرة منذ أكثر من نصف قرن! <http://www.jeddah.gov.sa>

إن تكريس هذا الملتقى لقراءة النص الشعري السعودي عبر مسيرته ففتح نوافذ ظلت مغلقة وشرح أبرياء بانث موصدة وفتح أماناً مضبوطة التفت خلالها الأفكار عبر حوار مستمر بنّاء بين المثقفين، فالأفكار - كما يقال - تسكن في الكتب ولكنها لا تعيش إلا بين الناس. الأمر الذي يجعل من قراءة الإبداع الشعري في ملتقى النص تحريكاً لهذه الساكن داخل الكتب وإحياء له بين الناس كي ما تعم الفائدة وتثرى الأفكار وتنضج الثقافة.

وعكس تخصيص هذا الملتقى لقراءة مسيرة الشعر السعودي رؤية المثقفين لدور الإبداع الشعري وأهميته في بناء الذهنية الثقافية. فالشعر كما يقول جمال الدين بن الشيوخ في كتابه «الشعرية العربية» هو وسيط دال على الأثر الثقافي. والشعر - إذا - مرآة للتحولات الاجتماعية في المجتمع. الأمر الذي يجعل من قراءة هذه المسيرة إحالة على حركة التطور في طبيعة الحياة الثقافية والفكرية والسياسية في المجتمع.

وفي الخيال الثقافي العربي يأخذ الشعر موقفاً أكثر تقدماً من الأنماط الأدبية الأخرى. فالشعر متفرد في أعمالنا، موقبل في أذهاننا، يمد بنا من ماضٍ تغفر بأعجاده إلى حاضرٍ تهرب من الشكائاته، وثنياً مستقبل قد تحفل أو لا تحفل بخدماته. لذا فتحن نظل في حاجة ماسة إلى أن نقلب صفحات مسيرتنا الشعرية بكل ما حفلت به من شعر تقليدي وشعر حديث (أو حديثي) لتستكشف منه أفاق مستقبل أكثر رحابة وتبحث من خلاله عن ذلك الشاعر الراعي الذي يستغل المخلود، الشاعر الذي «يخلق ويتبدع ويبحث» كما يعرفه أديبنا وشاعرنا المبدع والمجدد محمد حسن عواد في «رؤى أبولون». إن فعل الخلق والابتداع والبحث الذي يشترطه أديبنا وشاعرنا محمد حسن عواد في الشاعر الذي يستغل المخلود هو تلكه المطلوب في فعل البناء الثقافي الكبير الذي ينطليه المجتمع المتحرك في مواجهة السكون.

ولقد تنوعت محاور هذا الملتقى في جلساته الثمان والتي قدمت فيها اثنتان وثلاثون ورقة من قبل باحثين وأكاديميين سعوديين وعرب ألقت الضرر على ثراء المسيرة الشعرية في السعودية وعلى اهتمام النقاد بالثقافة المسيرة وأحولاتها. ولكن حظيت قصيدة النثر ونوع المرأة الشعرية والتجديد الشعري والريادة بالنصيب الأكبر من هذه الأوراق لأن ذلك لم يكن ليغني بحال من الأحوال تراجع أهمية الاتجاهات الأخرى التي لاكتسبت للامتياز. ولعل المحاور والموضوعات التي طرحها الباحثون والمشاركون في هذا الملتقى والمداخلات والتعليقات التي أثارها ذلك الموضوعات هي بحق تجسيد للحراك الثقافي والفكري الذي يتحدى خارطة الذخيرة التقليدية أملاً في الوصول إلى النظم والتجديد. ولذا في مستعرض هذه ملاحظة الشاعر نازك الملائكة حول حركات التجديد عامة، فهي كما تقول نازك: «معارف لإحداث توازن جديد في موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت المواقف عواصف خارجية فرضت عليه أن تتغلغل بعض جهاته وتقبل. وسرعان ما يصبح التجديد حاجة مفزعة تفرض نفسها فرضاً فلا فلك الأمة إلا أن تبني طائفة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرُق الباب ملجأ».

يبقى أن نشكر جميع من أسهموا في دعم هذا الملتقى ليحيى، متحدياً العقبات التي يواجهها الفعل الثقافي في المجتمع وليكمل مسيرته الجسيلة في عامها الرابع، وليطيل هذا الحدث تقليداً وفعلًا ثقافيًا ومنهجياً ثابتاً لتنادي جنة الأدبي يسهم بفعلانية في تشكيل خارطة الثقافية والفكرية في مدينة جدة وفي الوطن العربي عامة في وقت نحن أفرح ما نكون فيه للفصل الثقافي المستثير.

## أسيرة كنفوني

## - أ -

### مسلمتان لا أحسب أن أحداً يماري فيهما:

أولاهما مسلمة ما يقوم من علاقة جذلية  
بين المكان والأوان في النص الإبداعي،  
شعرياً كان أو سردياً. وحقق ما قبل من  
كون (الكثير من ذكرياتنا محفوظة  
بفضل البيت) أي بفضل المكان.

ثانيتهما مسلمة ما يتطوي عليه التفاعل الحاصل بين المكان والأوان  
من تداعيات بتشكيل منها جانب من المعين الدلالي للنص الشعري  
والسرد كذلك.  
والسؤال الذي تطرحه هذه المداخلة ليس يتعلق بالطلبة الأولى، وإنما  
يتعلق بالثانية أي بتداعيات الزمان والأوان المشككة لمعناها الدلالي.

ورصد هذا المعين ومجديده ورائده في ديوان شعر، مثل ديوان الشعر  
السعدي الحديث في سعته وغنائه، أمر عسير غير يسير؛ بل متعذر غير  
يمكن سيما لقارئ هادئ مثلي، غير مضمّن ولا محترف مثلي!

## - ب -

لهذا وذاك ارتأيت أن أتلّس، برفقتكم، يتابع المعين الدلالي في  
تصبية واحدة يعيشها كائن، أثناء قراءتي في الديوان المذكور - وأنا  
أشهدكم أنها، بالأساس، كانت قراءة متاع ليس إلا -، ومثلها هذه  
المداخلة، هي هذه القصيدة التي أسميتها - بعد استئذان أصحابها  
واستئذانكم أنتم كذلك قراؤها ونقادها - بـ «القصيدة المغربية».

على أنني أحب أن أوضح، قبل الشروع في الحديث إليكم عن الإنتاجات الدلالية، أو ما وصفناه به (المعبر الدلالي) في القصيدة المذكورة في الديوان المذكور أمرين اثنين يسان طرقاً من عنوان هذه المداخلة: أولهما أرفع به إشكالاً قد يكون ثار لدى البعض بمجرد قراءته العنوان.

وثانيهما أريد به إبراء الذمة عما قد يكون علق بها من ظن - وإن بعض الظن إثم - لدى من قرأ ما كان يكتبه الرواد الأول عن الشعر السعودي وأسافته ذكركه بما كان قرأ.

أما أول الأمرين فيستلحق بإتحام (القصيدة المغربية) في ديوان شعر حددته دعوة الملتقى بوصف بلدي إقليمتيه وجغرافيته. وبيان ذلك أن المراد عند محدثكم به (القصيدة المغربية) كل قصيدة ذات موضوع مغربي - بالمعنى الرابع للنسبة - كان مادة قول وإبداع لدى هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء السعوديين.

ونصرص هذه القصيدة في ديوان الشعر السعودي الحديث والفرة، تذكر منها قصائد عبداللّه بنخير في مدائن مغربية مثل مينة، وطنجة، وقاس، والقيروان، وقصيدة باعطب في طنجة، وقصيدة الغدير في تطوان، وقصيدة أحمد التويجري في تطوان كذلك، وقصيدة الزركلي في جامع القرويين، وقصائد الغزالي في شخصيات وحركات ومناسبات مغربية، وقصائد القرشي، والقصيبي، وطوجة، والزهراني في أمكنة وأوتة مغربية.

وأما الأمر الثاني فيبين أنه لما تسلمت دعوة أخي الكريم الأستاذ عبد الفتاح أبي مدين للمشاركة في جلسات هذا الملتقى انشالت على ذاكرتي عناوين قصائد عرفت أصحابها عن كتب أمثال خير الدين الزركلي، والدكتور عبد العزيز الحوجة، وحسن القرشي، والدكتور صالح الزهراني، والدكتور حيدر الغدير وسمعت بعضها من بعضهم، وأخرى



قرأتها في دواوين أصحابها أو في الصحف والملاحق الأدبية مثل قصائد فقي، وعرب، والقيصل، والقصبي، وما عطي، والألعي، وغيرهم. وهي كلها قصائد (مغربية) زهي بها ديوان الشعر السعودي الحديث. وكنت أحسبني حين وضعت هذا العنوان لهذه المداخلة أنني سبأ إلى غير مسبوق، فإذا بي وأنا أنظر في بعض أعداد المنهل أجد الأستاذ شكيب الأموي يحلي به (الوصف) نفسه قصيدة للقرشي قال عنها: (وأذكر مرة عندما قرأت في (البلاد السعودية) قصيدته المغربية التي تفيض وطنية وحماساً). وهذا إن كان سلمي أفضلية السيئ إلى استخدام هذه الصفة للقصة السعودية ذات الموضوع المغربي فإنه أكد أنني لم أكن حين استخدمتها يدعاً بين قراء هذا الشعر ومتذوقيه.

لعلني بهذا وذاك رفعت الإشكال وأجبت عن السؤال وعزوت الفضل لأهله وأبرأت الذمة.

## ARCHIVE

في إشارة إلى المنهات تشير إلى أن العوامل التي تلتحق بالقصة المغربية في ديوان الشعر السعودي الحديث عوامل أربعة، أولها والثاني رئيسان جوهريان، وثالثها والرابع من معطيات سألني الذكر وآثارها. وهذه هي العوامل الأربعة:

- 1 - أسرة العقيدة.
- 2 - رابطة العروبة.
- 3 - تداعيات التاريخ فيما استدبرت الأمة في أمسها الذي فرط وغير.
- 4 - تحديات التاريخ فيما تستقبله الأمة في يومها والغد.

وواحد من هذه العوامل حري بأن يستثير شعور المرء حيال أخيه شطت به الدار أو دنت، فكيف بها - أي العوامل - إذا اجتمعن؟ وقد

اجتمعن لدى الشاعر السعودي وعمقن الشعور عنده بقضايا إخوته - حيثما كانوا من أرض المغرب - في الصراء والضراء، وهو ما دسغ في نظره مفهوم الوطن لينحط في حذود بلده الجغرافية مستشرقاً آفاقه العقديّة واللسانية وجذوره التاريخية وأبعاده المستقبلية. وأولئك كلها عوامل ودواعٍ لميلاد القصيدة «المغربية» في ديوان الشعر السعودي الحديث حيث رُفِّص صاحبه، حيناً، بإزاء «المكان»، وآخر، بإزاء «الأوان» بحوار ويسائل، يسلب لبه ما يرى مرة، من تناغم بين هذا وذاك، ويتجمعه، أخرى، ما يلحظ من تضاد بين هذا وذاك. وفي خلال ذلك كله ينحسب المعين الدلالي ويتدلق بما يؤسس ويدعم لدى الشاعر السعودي بنية قصيدته «المغربية». وهو مدار القول في هذه المداخل.

- 3 -

قد انظر في القصيدة «المغربية» إلى استكشاف جملة إنتاجات دلالية انكثت عليها، منها البنية الدلالية الإسلامية، والبنية الدلالية القومية، والبنية الدلالية التاريخية. ومع أن كل واحدة من هذه البنيات جذير بأن يفرد بقراءة مستقلة إلا أننا قصرنا هذه المداخل على واحد من هذه البنيات الدلالية الثلاث كان لها الأثر البعيد في تشكيل القصيدة المذكورة، وهو البنية الدلالية المتمثلة في الوجد الإسلامي باعتباره، من نحو، معينا لرؤاه العقديّة وتصوراته الثقافية، ومن آخر، لكونه مستوعباً، بنسبة أو بأخرى، جوانب من البنيين الثانية والثالثة.

في القومية العربية المبرأة من عصبية الجنس ولوثة العرق فتناح من تسم الإسلام التي تمح على التواصل والتضامن والتي تنبئ التفوق والانكفاء، على الذات، مثلما تنسج أبناء الأمة العربية تنسج غيرهم من أبناء القوميات الأخرى؛ بل تنسج الناس كافة.

والتاريخ الذي تألقت صفحاته بالفتوح العقيدية والعلمية والمضاربة إنما هو تاريخ الإسلام، به عز المسلمون، وبه عز العرب؛ بل وبه أدركت الإنسانية من الرشد العقلي.

وإذا فنحن حين ننظر في البنية الدلالية للقصيدة « المغربية » عند الشاعر السعودي في بعدها الإسلامي فإنما ننظر في بنية انتظمت عناصر البنيات الثلاث كلها.

### - ه -

إن قراءة تستبطن الإنتاجية الدلالية للمبعد الإسلامي في القصيدة « المغربية » عند الشاعر السعودي حقيقة بأن قفنا على جملة تجميعيات له تبلورت بها جملة مفهرمات في خطاب القصيدة المذكورة، لعل لها بثلاث:

1 - مفهوم الوطن.

2 - مفهوم الأمة.

3 - مفهوم الجهاد.

وهذه المفهرمات الثلاث متلاحمة متلاحمة بنسبياً يمس؛ بل يتعلو معه عزل أحدها عن الآخر، فإذا كان مما لا يحتاج إلى بيان استحالة تصور أمة بلا وطن فإن بقا - الأمة الإسلامية بعقيدتها القرآنية مرهون بتفعيلها آلية الجهاد - يتعدد معانيد، في حياتها الخاصة وفي حياتها العامة. من ثم كان ما نلاحظ من تداخل بين المفهرمات الثلاثة في الإنتاجية الدلالية التي شكلت بنية القصيدة « المغربية » عند الشاعر السعودي.

إن المفهرمات الثلاثة - مفهوم الوطن، ومفهوم الأمة، ومفهوم الجهاد - تنبع جميعها من معين الأسرة العقيدية عند الشاعر السعودي، أنصع عنه في قصيدته المغربية حين تحدث عن وشائج الأخوة النابعة من عقيدة التوحيد التي تصل أهل المغرب بإخوتهم من أهل المشرق، أمة عقيدة واحدة موحدة

في وطن ترسم حدوده من عرى الإيمان وليس من حدود الجغرافيا ، وذلك على  
نحو ما نقرأ عند الغزالي في إحدى «مقريباته»:

على أنهم أوشاجنا وفجاجنا      مرحلة رغم العدو المشكل  
علائقنا إيماننا وسهولنا      بلإهائنا من كل غضب ومنصل  
ديوان الغزالي 4: 1654

وعلى حد قوله في أخرى:

عروة الإيمان وثقى بيننا      وهي منا الدرع وهي الوعد  
حبذا اللقيا ونعم المظهر      إنه الترحيد حقا يقتدر  
إلها تسحن وأنعم إغوة      ويحكم تزكرو وتتمر مضر  
نفسه 3: 1161

ومثل هذا نقرأ عند عبد الله الفيصل في قصيدته المغربية الشهيرة:

ربط الله بكم أوشاجنا      فاجتمعنا من قدم الغضب  
تسحن من تسحن؟ هداة قنادة      ربنا الله وهادينا الشهي  
حديث قلب: 47-48

وهذا ما يفصح عنه فقي إذ يقول في إحدى قصائده المغربية:

إنني ههنا أتبعه بإسلامي      كتيهتي بشيعتي الأبرار  
لست في هذه الدمار غريباً      إلها هذه الدمار ديار  
إن لقم بيننا بحار فما شط      مزار على محب الدار  
ديوان فقي 333، 334، 335

ويؤكد القصيدي نفس المعنى في قصيدته المغربية حين يقول:

لن تفصل الأبعد ما بيننا وأحبب يعضو قربي قربي

ويختم القصيدي قصيدته هذه ببيت كأنه مفتاح الولوج إلى عالم هذه القصيدة الواسع والقليل بأن . يحتزل فيه القول عن ألق المحبة الذي ينتظم أبنا الوطن الإسلامي:

وكل وجه قال لي: مرحباً أعرفه وجه أخلي أو أسي

وأحياناً يتوسل الشاعر السعودي في تصوير هذه الأسرة، أسرة الأخوة في الله التي تنتظمهم في تسيح روجي ومادي واحد، هو تسيح الأمة الواحدة الموحدة، في السراء والضراء، في وطن واحد يتمازج فيه مشرق ومغرب، بما يرمز إلى هذه الأمة ويدل على هذا الوطن، موظفاً في ذلك أسساً مكتنفة بدلالات الأمة الواحدة والوطن الواحد مثل الفرقان وسوره، والإسلام والأخلاق، ومكة ومغرب بمنازلهما المنيفات ومزاراتهما الشريفات على نحو ما نقرأ عند الغزالي:

قفا تشد باليهوم الأغمر المحجل ونزه بشمب في الهزائر يعطي

وتزجي إلى الأوراس من بطن مكة تهاني نصر كالحريق المسلسل

ديوان الغزالي، 4: 1652

وعلى نحو ما نقرأ عند با عطب يخاطب طنجة:

أتيت طنجة مشبوب الغطى لثرا أتيت أقرأ في أحفاقتها العجورا

أتيت من مهبط القرآن من بلد على رياء تهادي التور وانتشرا

ونقرأ مثله عند غازي القصيدي:

أهلي في المغرب هاجشتكم أحمل عطر الورد من يشرب

وشربة من زمزم ضمنت بالمسك لا طيب كطيب النبي  
وعند القرشي وهو يتوجه بالخطاب إلى تونس:

من حمى مكة من خير حمى  
قد أصبتك من نجد الخزامى  
جبهة البهت ومن في شرف  
أو ندى يكره البهت الخراما

ديوان (عندما تحترق القنادل) ص 30

فأما مثل القرآن، ومكة، ويشرب، وزمزم ذوات حصولات عقدية  
وحضارية شكلت المين الدلالي القياض التي يحتاج منه الشاعر السعدي  
وهو يمدح كصيدته المغربية مرسفا بدلالاتها التنصيرية والتاريخية مفهوم  
الأمة الواحدة، أمة القرآن، وينفك الآن، مفهوم الوطن الواحد، وطن  
كالجوهر (يتخلقه البيت الحرام) عطف هذا تعبير القرشي.  
وهذا ما يؤكد الغزاري وهو بصور لنا - عاهلي المملكتين المغربية  
والسعودية الحسن وفيصل

لك مكة والمروان وطيبة والدين والدنيا تزين بأصيد  
إن المحيط مع الخلبج تصانعا وتناصحا بمعضد ومؤيد  
وتأزرا الإسلام طرا تيكما متهللاً بمرفق ومسد  
أيمان ما اتهل الحيا بمعهاده فخرجه لكما البتان إلى اليد  
ورشاخ القرى تباط قلوبنا ما بين تطوان وربة نهصد  
والشرق غرب في أسود عريته والغرب شرق في الحفاظ السرمدي  
وهما المغاخر والمغاير تلتقي بهما الخلاق في الكتاب وتهتدي

ديوان الغزاري، 1181:3



جشا قفل يا سيني: ما ذا تخبرني في محاجرتنا، وتحصل في يدينا ؟  
جشا قفل: عن أين تفتح الهوى وقد التقينا ؟

...

يا كهروان المجد، يا سطر المروآت، وباهو للوذة،  
قل من جيون «يسوم» ورده،  
قل من هري «غيلان» ثانية وحدث عن لبالي البدو في «العتا»، ووجد

...

واحل سري من لحو - من لصحراء الماء - ومن بوبة لجبد إلى مبحمة الوجد،  
من عبق الأرضى لطبخ الزعفران.

من قنابل ونبوت الصيف في عهد لزهو القيروان

أف مفهوم عهد زهد بلور في نسخة لساعر شعردن المغربية  
على نحو من «وعني» ففهم: لحف به التي برلح في الأمر عن أسوطي،  
والأغلال التي على أبتا - الأمة، ويهب به الأرض السلام والضياء.

وهذا لشاعر القرشي يجري على لسان مجاهد حرائري ما يدل على  
قنله لمعاني الجهاد ومقاصده:

فهيهات يغبر الضياء

فإن بأشلائنا

نداء لأولادنا

ينوي وأشقائنا

وأمتنا الكاهنة

نداء الضحى الأسعد



يظل ظهور اليد  
ومسح بالدم أعلاتنا  
وينشر في الكون أمجادنا

...

ألا فلنخط سطور الغد  
فإننا دفاقي على موعد  
مع النصر في فجر يوم قريب

ديوان أنانين 1 619

وهذه يا عظمي هم في هذه حادثة يا زبيبا - حها - منبرا جانبية  
لحظي والسلوكي

كننا المهاجرين في حرب وفي سلم - أعر حقا وأقوى في لهدى نغرا

- و -

و لوعني عبد لشاعر لسعودي بمجهرات لوطى والأمة والجهاد في  
صو - المظومة للمعدة الإسلامية - ساقه في مصيدته المغربية إلى استلهم  
بسم الاستو - التي تعرد بها مسج الإسلام - بقول فعي في مصيدته  
« المغربية » التي يحيي فيها جهاد أبنا - الجزائر

الشعناوات بهيشنا زانفان - وشعار الإسلام خير شعار  
ليس منه الهمج يغلو وشعث - ولا منه ما العوى من يسار  
إنه منهج العدالة والحق - نصهر الأكراخ والأطمار  
ديوان فقي: 334

ويلج العراوي على توب الاشتوا، البابعة من عميده لوحيد  
والهادمة إلى توحيد الصف الإسلامي في نصيده يدعو فيها إلى التوفيق  
بجانب الشعب الجزائري في جهاده:

ما لومنا؟ ما قضمنا؟ ما هضمنا؟ ما مشرب نلهو به أو مأكلا؟  
وينو الجزائر يائس ومشرد ومطرده ومزمل ومشكل  
إن القاء هو الحواصي بالخصي والويل للتميت وهو يولول (الوحدة)  
وأرى المروءة والشهامة والتندي فيكم ومنكم روحها تعضل  
يأبى لنا الإيثار إلا لخدمة وإجابة فيها الكفاح يصريل

ومن جد نحن ما يظالم في نصيدة العبد معينه سي جد  
فيها أخلاقيات الاشتوا عند قيات تطوان وقباب

وفتاتك حمتك كرهت ترفقو بمصقال كمال الفرد  
الهدى المزامين فهوها وكتاب الله لها معبد  
والظهور بعينها كحل والظهور عبات لا تشد  
وفعاله ذواية أمجاد وعزلة مقر تعمد  
وإباء عيوف متحام لم يسجد إلا للأولاد  
ومضاه جسر مرقبال مساج للمجلس ينهد  
الحق ولبق مطاربه إن أنهم يوما أو العهد  
مكشاة كروب إن هسفت أو أرقى الباطل أو أزد  
وماج والنتها مرج ومراج في يوم أرمد  
ما هاب الظلم ومخلبه شدار في عهد لرد

على أن الشاعر السعودي في قصيدته المغربية لا يكتفي بهذا الموقف النظري بخصوص منظومة الفصح الهاديّة التي يصدر عنها ويدعو لها، ولكنه يدبّر في شواهد لها من سلوكيات المستفيدين في معرف شد إليه لرحله بصرف في الطريق إليه أكباد الطائرات لا يسعه إلا أن يلتفت إلى غاير أوانه،

أتيت فتحة مشبوب الخطى أشرا أتيت أقرأ في أحداقك الصبرا  
أتيت ألتهم منها جبهة ولى وتسطى مهجتي من ثغرها الصورا  
أتيت أبصر ألمسي فيك مفتحة روعاً من الظهر لدمي الرؤى عطرا  
ففي مراکش ما من مشرق عتيق بصوع من قبة الجوزاء مفتخرا  
ما كان يوسف والمصور في زم من الدجى فيه إلا نسمع والهبرا  
جيش تمرع بالتوحيد معتصما تزل أعلامه عبر المدى غمرا  
وعلى ترقى يا عهّاب نهد القرص فيقول لقد دخلت تونس!

توتنيس الحظيرة يا صهيد الجاني

يا روى الإلهام يا شوق الشفاس

ومجال الصصيد من آبائنا

من علوا فوق ذرى الجوزاء هاما

شرسوا في الكون من أمجادهم

طبيب الغرس ميامين كراما

...توتنيس يا طود عز يادخ

ببهر ألتاريخ لنا ونظاما

ويلع على تمس المعش في قصيدة أخرى يخاطب فيها تونس:

مجدك التالد محري الرؤى قد العظا  
صاغه الفاتح حسان فتى العزما  
جاء في مركبة الشمس وضيء اللما  
كسر القيد على صخرة إصرار الطفلة  
صاره أمتزعج الأمجاد عبر الظلمات  
لهفت رايته بشري وأنقام حدة  
لولا الوادي اختصار عبقري النما

ويجاء لعيسى مأخوذاً بعبث كثر العريس لي ربه لمتروج  
بفتوحاته وصغراته

يا مشرق لملي بالمغرب شمسك لم تفتح ولم تغب  
في دارك البيضاء بهض الرؤى وفي رباط الخيل صنع الأبي  
وفي ريس قاس يتوسم المسى علماً يصب السور في الفهب

...

وكل شهرها ها صفحة من ذكريات الأتيل الأطيب  
وفي جبل طارو يستيقظ لتاريخ في سيرة مفعمة بتالد لفتح  
ولجد يصنع عواد السمع إلى الجبل المهيب بعكها البحر، ومن جلاله  
للشاعر والتاريخ ذاته:

أنا المحسن موعدا على بطش فاتح خبير قوي الأيد غير مقوم  
بقيت بقايا الخالدين أصولها ورائي جناحاً للحضارة تنتمي  
وكم بعثت نحوي يذاك بطارق جديد فلم يرجع بغير التندم

وكم خاب من ساع لدي وكم هوى على صخرتي من طامع متقدم  
هزأت بي حتى لوحت عشانته إلى صفرم سوى به دون متقدم  
لكنك كجندى الحرب أمانه يزوده منها ثبات القشقم  
وفي ابن زياد من تحملت باسمه مثال يقسم الدرس للمتعلم

عن أن الشاعر السعودي وهو في عمرة الانتشاء، بمشاهد الأوان  
النهبي في غابر المكان يصوع من ألفه رؤيته ويصفر من رهجه موقعه لا  
يلت أن يفجعه حاضره بما يذمي القلب ويحرق اليباط:

يا طنجة الحب هل تدبرن ما صنعت بنا الليالي؟ تدعى الصرح وأندرا  
وضيح النارس المستويه عدته رباح مصططعه ونهار غائبهرا  
تقلل الداء في لأحشاء يقرضها يختال، يختال ما السمع والبصر  
ما بال معدتنا الكبرى مرفقة في الوهل يرضعها ألبانها الوضرا  
برمون في غرب الموتى علائها ويسرقن الصعي من عبيها سحرا  
بعنا القياد في الحانات ونظمات قينا المطولة واعتلت بها طورا  
حتى صاؤننا جف الأذن بها وصاحت القنص من يهدي لها عمرا

أما الشاعر محمد حسن عواد فله بسعد، وهو مأجود بسيرة الجبل  
لعظيمة وسلوكيات رموزه القيادية الهادية فيما سلف من أوانه وحرط لا  
ن يجهر بالقول دعيا لجبل أن يستهص بمأصيه السليد حاصر أمه الذي  
تحقق به التحديات من كل جانب

ألا أيها المفدى - رحلك - بالدم وبأبها العالي الأضم ألا اصلم  
وبها جبلا لو يكرم الناس مقله لتال على الأمام حظ السكرم  
مضى طارق للخلد واعتز قومه وغادر موسى الأرض شهر ملهم

...

فيها ملقفي شرق وغرب تعاونا      وما سيف مجهد عزودون تشلم  
وما شاعرا على الورى وهو صانت      بمعنى حكيم أو رسالة ملهم  
أخف من أغريد الشجاعة والهنى      إلى الخالد الماضي جديد الترم  
وقل لحمة الضاد من لجمموا      حيالك في دائي الصمد المظلم  
أما الآلة الأولى على أن عندكم      رحيق حياة ذاته كل مسلم  
أنا الخاضر الأسى لوى عرفه      لكم فالتحوا بالوى مجرى التسم  
وسجروا بتاريخ العروبة خطرة      جنينة تصميم لعيش متسم  
ولا تغركره راكد السير بعدما      كبحم مطورا فيه بالعزم والدم  
ولا تجهلوا مفتاحه لهر وحدة      متعلمة تقري يحسن العقلم

أما شاعر جبر بعدد ففد بهج ، وسجده في طور ، في يومه  
من أحلاقيات شباب الصخرة ولوكباتهم

وفستماله ذؤابة أمجاد      وعروة مفر تنصعد  
وإباء عيوف متدام      لم يمسجد إلا للأرحد  
ومضاء جمود مرقال      مباح للجللى ينفد  
الحق ولحق مطارقه      إن أنهم يروما أو أفهد  
كشاف كروب إن عسفت      أو أرغى الماطل أو أنهد  
وماج والدنيا مرج      وصراج في يوم أرمعد  
ما هاب الظلم ومغفلهم      غدار في عهد أنهد

\*\*\*

وبعد فهذه المداخلية لا أرفع لها شيئاً من الدرس التقدي المعيق، ولكي لا أنفي عنها شيئاً مما بذلته من جهد في تصوير حبيب من البعد الإسلامي في ديوان الشعر السعودي من خلال بيته قصيدة بعينها هي القصيدة «لعربية»، كان للبعد المذكور أثر ملحوظ في تشكيلها بوصفه معب دالاً وبغائب لروى أصحابها وموقعهم عكسها بوضوحهم، تارة، بمعة جبهة، وأخرى بلغة راسمة، وفي كتب الخالين جاءت لمصوص المذكورة معبرة عن دوات مكتظة بالمكان الإسلامي، منفعه بالأوان الإسلامي مما يعني تحول هد من قصائده التجريدي، وذلك من حيرة اجعراضي إلى مصير ذوي إرت وزبوي ورصيد يحثني امتاح منبها لشاعر السعودي في الخطاب الذي صممه قصيدته المغربية

\*\*\*

## ملخص

سنعالج في هذا البحث العلاقات القائمة بين اللسانيات، والشعر، ما هي طبيعة العلاقات القائمة بين هذين الحقلين؟ وكيف يمكن للشعر أن يستفيد من تقنيات اللسانيات الحديثة ليكون أكثر تأثيراً في المجتمع؟

والواقع أن السبب في "سحب" السكيد لعلمي لغة (language) سحباً وسكيداً ليس بهدف من معرفة سبة النظم لدي من خلاله يمكن لنا أن نلوه في العمل على نحو صحيح

السبب الأدبي هو تحليل وتفسير لتقنيات الشعر في ضوء أهدافها غير الاتصال مع السبب الذي يحل من هذه اللغة الشعرية سطوة من أجل التوصل إلى تأثير بطريقة مخالفة لطرائق الاتصال الأخرى.

إن الهدف من هذا البحث معرفة طبيعة العلاقات القائمة بين السبب من جهة وبين الشعر والسبب الأدبي الحديث من جهة أخرى، ونأمل في هذا البحث التوصل إلى حقيقة موزاهة أن اللسانيات والشعر والتد الأدبي هي حقول تستفيد من بعضها بعضاً.

فالتحليل اللساني يستطيع أن يقدم لشعر ولقد الأدبي الحديث مساهمة تكمن في الدقة والموضوعية والكشف والآثار، وإن شعر والقد الأدبي يستطيعان أن يقدموا للسانيات حقلاً غنياً ومتنوعاً من العيمات والشرائع اللغوية لمحلله. والأهم من هذا وذلك هو أن مطلق اللسانيات والشعر والسبب الأدبي هو مطلق واحد ألا وهو «السمه» فما هي طبيعة هذه اللغة عندما تدخل إطار اللسانيات وإطار النقد الأدبي؟



## 1. طبيعة المشكلة اللغوية:

إن إحدى المشكلات التي طرحها نظريه العواعد لسوليدية  
ولسحرية لغاهم اللسانيات الأمريكي **نوم تشومسكي** (N  
(Chomsky) هي مشكلية تحقيق معيار قواعدية الجمسية  
(Grammaticality) وحرق معيار قبولية الجملة دالياً (Acceptability)  
كما هو الحال في جملة اشهيره التي أتى بها تشومسكي (Colorless  
green ideas Sleep Furiously) الاخلاء المحصره العديده المنى تسم  
باعتبار<sup>(1)</sup>.

إن التركيب الصرفي والمعوي والصوتي لهذه الجملة لا غبار عليه  
(إد حقق معيار فو عدد جملة لا معنى له لا معنى له جملة طلاقاً وهي  
ليس معنوية دالياً وحرق معيار قبولية مع بها سألنا من  
كلمات غريبه بكل معيار دالياً المعجمه لو مسحه جملة بها ولكنها  
أصبحت دالياً معني منطقاً منطقاً على شكل لمن غلا، هذا الحرق  
للساميه لغة لا تصح ان من شيء لو حد ما طرر بقرن لغة اشعر،  
تلك اللغة التي لن تحقق توقعات الاستعمال اليومي لغة الخطاب

لواقع ان كل هذه الإشكالات لغوية ولشعرية تدحل في إطار ما  
كان قد ساء تشومسكي وأتباعه «الانقباض أو العوض» (Ambiguity)  
ذلك المصطلح الذي أوجد تشومسكي حلاله في البنية العميقة  
(D-Structure)

إن الفكرة الأساسية هنا هي أن الانقباض أو العوض الدلالي مصدر  
للتنازل والخيرة والجدل وكذا يذكر قول الشاعر العربي لمتبي  
أنام ملة عيونني عن شواردها ويسهر الحلق جرأها ويختصم

فألف، في (شواردها، جراه) يعود على هذه الكلمات ولصبح  
لمتبيسه العامسه التي تجعل الناس يحتصون ويسهرن للبياني لطلول

من أجل إيجاد التفسير الدلالي المناسب، وهكذا يمكن أن نعرف بين نوعين  
شيين من الالتباس:

**الأول:** هو الالتباس لساني.

**الثاني:** هو الالتباس شعري.

إن إشكالية العموص لشعري وتعقداته تجعلنا نقف عند هذا النوع  
من العموص لما فيه وتبيان أنواعه، وتبيان الدور الذي يقوم به في عملية  
الإنتاج الشعري، فالعموص - لغة - هو عده الرقعة الواضحة، وقد  
تفتت الكلمة إلى الشعر لتعني عدم الفهم الدقيق.

إن هذه الرموز بدورها منتظمة منظم، ونحن نحسب من صوره  
لهذا النوع من التباس الذي يحيط بالأسان وكما هو شأن تطورات  
المفردات المعوية وقت وكبرتها **تسمى واقعاً فيزيائياً** حديثاً

لقد جازى الأسان في عهد أبو، سائل كثير، يستعمل على هذه  
المشكلة لعمومه للمركبات ذات لغة لا ان الترمولوجية  
والجسمانية، بلغة غير تقليدية غير تدعى بعبارة واحدة لغة  
لأن لا يصلح المعنى من هذه العبارة لمساعدة اللغة الأدبية التي تشمل  
لشعر والقصة ورواية والمسرح وغير ذلك من الفنون الأدبية. وهكذا فإن  
العبارة هنا - وحسب المفهوم اللساني - ليست لغة عادية ولكنها لغة  
الانحراف (Deviation) أو انعطاف وهذا الانحراف يحدث لأنه يولد العموص  
الأدبي (Literary ambiguity)

ولكن هذا للعموص الأدبي يتلون ويتحوج ليفرر أنواعاً عديدة طبقاً  
لسياقات مختلفة منها .

1 العموص لنتاج عن المجاز الذي التورية العالية بحيث نجد الكلمات  
ولعبارات والجمل لها سرائح سرياحاً شديداً عن اللغة لتتحوّلها إلى

ما وراء اللغة ولكن هذا العموص يظل مع ذلك غموضاً إيجابياً لأنه يشعر تفكير القارئ ويمسّط هذا التفكير يمثل هذا النوع من العموص الشاعر السعودي حاتم محمد الشحيع في ديوانه (محب لأبيدة) وديوانه (أولياء الجسد).

- 2 العنصر الناتج عن اللابولية، بحيث يشكل تركيب الكلمات والعبارات وحمل معنى لا معنى له (meaningless meaning) وكأن العموص هنا يأخذ صفة «القواعدية» على الرغم من أن هذه الصفة تأتي بكلمات وعبارات وحمل معروفة من الوجهة المعجمية ولكنها عندما تتركب مع بعضها بعضاً فإنها لا تنتج أي معنى أدبي، وهي بهذا «من حقلت معاً» «عز غنسه» لا بهذا «سحر من معيار غيليه» هذا النوع من العموص صرحه «كم» في الشعر العربي «سحر البطل كذا في الحال» عند الشاعر السعودي عبدالله عبدالرحمن العبدلي في ديوانه (أبيك كذا في الحال).
- 3 للعموص الناتج عن «سحر» «سحر» «سحر» «سحر» من لظواهر «البارحة» أو «دبسة» أو «التضاد» «السحر» أو «السحر»

إن هذا نوع من «الزجاج» العوي يصبح محصوراً في مجال واحد لا يتعداه، وهكذا عندما تحدث القصيدة فقط عن الزجاج فإن ذلك سيشكل «لغة تاريخية» ليس منعزلاً عنها صم الجساعة الحالية لتكنمة، وعند ترقن القصيدة في لغته فإنها تشكل «لغة فلسفية» لا يفهمها إلا الغلاة، ذلك لأن لكل قول من هذه الأقول لغته الخاصة التي ترصع عليها جماعة معينة إن الإعراب الكلي في لغة من هذه «الغلاة» يصبح غموضاً عميقاً لابد من تفسيره إن هذا النوع من العموص يرهق القارئ ويعقده للتأويل والتفسير ولا يجعله يصعب في دهايل لمعاني ويستنتج في عالم المجهول من هنا فإن هذا النوع من العموص هو غموض إيجابي قاعل. وأملته تتجلى فيما يلي:

- العموص التاريخي ← أحمد الصالح (ديوان عندما يسقط العراق،  
 به. العموص الفلسفي ← محمد الشبي (ديوان التضاريس).  
 ج. العموص السياسي ← محمد العلي (قصائد متفرقة).  
 د. العموص لديني خاص ← محمد لصحبح (ديوان رقصة عردية)،  
 4. العموص الخيالي المتسم بالتميز السابق لدواعي الحاضر. هذا النوع من  
 العموص هو عموص مظلوم لأنه لا يحمل قيمة في واقع  
 وعصره. إن هذه القيمة الفنية ستكتشف فيه عندما يدخل محراب  
 التاريخ. إذاً فإن لقيمة لهذا العموص هي « قيمة مستقبلية وكثيرة »  
 هي النوع سعد به هي « تجد مرجعاً وفيراً في زمن لأنها وصفت  
 على يد « خارج عن القانون » « غير مفهومة » لكن عندما يحس  
 زمن طين عمق دينا سعى ما عا « تاريخ نفسي » أحد قيمتها  
 الحقيقية. ولعل على لك قصيدة « سر - حم : سخانة لدي كتيب  
 عنه الكثير » من جهة لأنها « ساعدت على فتح » مدني من كنهه  
 شاعر طلحه عسرة)

5. لعموص المكتوب وهذا النوع من العموص يشأ من الفروغ القائمة  
 بين اللغة لمطوقة والعدة المكتوبة. فهناك عموص شعري مكتوب إذ  
 ما نظروا فيه سيصبح واضحاً إن المسافة بين هذين النوعين المنطوق  
 والمكتوب هي المسافة لموجوده بين الفكر وبين الكتابة التي تجعل هذا  
 الفكر ضمن حدود الزمان والمكان فكثيراً ما إذا كتبنا حول موضوع  
 معين فإنه لن يكون مفهوماً واضحاً وهكذا فإذا أردنا توصيله إلى  
 بل صير قربة لابد أن نضيق الكتابة استراتيجيات معينة من التراث  
 الشعبي لمطوق. ولهذا فإن العموص الناتج عن الكتابة منهم في  
 سياق انشئت لشعبي لمطوق يمثل هذا الاتجاه الأمير بدر بن

عبدالحس في ديوانه (ما ينشئ المصنوع)، والشاعر سعد حميد  
في ديوانه (خيمة ابن الخيوطة)

على أية حال إن أية لغة من لغات العالم فيها هذان النوعان من

اللتباس

- الالتباس الناتج عن استعمال اللغة كوسيلة اتصالية.

- والالتباس الناتج عن استعمال اللغة كوسيلة جمالية.

اللتباس الأول يدخل في إطار اللسانيات، والالتباس الثاني يدخل

في إطار الشعريات

على أية حال هناك معياران لتمييز اللسانيات الأدبية

Linguistics 1 لمحكمة على النص الشعري ويمكن دمجها في إطار  
الأدب.

المعيار الأول هو فيه ما يترك لك لأهمية الترجمة باختيار

الشاعر للامتناع المعوي لدى من خلاله يمكن أن يفسر : مخاطب مع

الناس من حق أن يبقى عمده جديد على من يدره : مسي وكمبيوتر من

جهة (وأبو الغلاء المعوي ودائني من جهة أخرى).

و الواقع يمكن أن نصف كاتباً معاً بأنه روائي أو مسرحي أو شاعر

وذلك من خلال تصنيفات وأطر صيقة كان قد اصطحب عليها بالقصيدة

(في حالة الشاعر) والدراما (في حالة المسرحي)، والقصة الطويلة (في

حالة الروائي)

هذه التصنيفات والأطر التقبلة ليست دقيقة صغيرة عن د حلقة

العمل الأدبي نفسه إنها يمكن أن تتحول إلى مجرد تقييدات اصطلاحية لا

تتصله إلى جوهر لمسألة الأدبية على الإطلاق من هنا ينبغي على

لقد الأدبي أن يبحث عن صيغه نقدية أكثر دقة وعمقاً في معاملته مع النصّين الأدبيين

أما المعيار الثاني فهو الخيال، الذي يتمتع به الشاعر ثم تنويع هذا الخيال بأفانج جديدة ومثيرة للنفس لإسبابة هذه الصفة الخيالية بلعمل لأدبي تجعل من عملية الاتصال الجمالي عملية كاد فد دعاه - باتسون (Bateson) «الوظيفة المازوا» تصاللية للغة» أي أن الخطاب هنا لا يحصل عن طريق المعاني التي تحملها الكلمات المعجمية (denotation)، راي يحصل عن طريق لمعاني التي تحيط بالكلمات المعجمية، أي للمعاني لإبهنية (Connotation)، (كأن يرس لك الشاعر لوحة فنية - تشكيفية لينقلك إلى عالم آخر)<sup>24</sup>

وهكذا نرى أن يكون من مهمات النقد لاسي في تحديد كشف هذه المعاني لحد من حداث في الخيال هذه ذات معرفة المعنى الذي هو أصلاً في اللغة الشعرية.

بما أن اللغة الشعرية لغة تتكيف عن لغة الاستيعاب اليومي من أجل لأشخاص من فرد محسوسه بمره يمكنه من لغة تنفخ لشعر هي لغة محتارة معدله وهي ذات بنية معقدة هذا الاعتراف عن لغة لعادية إلى اللغة الشعرية يجعلنا ندقق الطريقة التي تجعل الشاعر يحرف عن مسار اللغة العادية ليدخل مسار لغة أخرى محبلة وبكلمة أخرى أن لشاعر هنا يستخدم «أسلوباً» معيماً بعدد بداية لانحراف نحو مسار آخر

إن هذا لانحراف بطبيعته هو «انحراف لاسي» لذلك فإن مهمة اللسانيات الأدبية رصد هذا الانحراف من اللغة لعادية إلى اللغة لشعرية

وهكذا فإن الشعر ليس بعيداً عن هذه اللغات الخاصة وذلك لأنه قد

صحيح من لود، الأساسية التي تعمل عليها اللسانيات هذا الاشتراك في المنطق لفلسفي اللسانيات والشعر يجعل هذين الحقلين يستعبدان من تجارب بعضهما بعضاً

إن هذا التقارب الذي مشه بين اللسانيات والشعر يعني ألا يكون على حساب اللسانيات بحيث يصبح مجرد وسيلة تقنية جامدة مقدمة لشعر. إلا أن هناك بعض الباحثين الذين لا يرون لسانيات أن نفس الشعر، وحيثهم في ذلك أن اللسانيات ذات صيغة علمية جداً

ولكن الحقيقة التي لا مجال للشك فيها هي أن اتجاه اللسانية الحديثة قد دعت مجال الأدب، بالمختص في مجال شعر، إلى استعادة لقد العربي المعاصر من منهج سادس لخدمته في سبب غطب الماهج لتقديره القديم، «لو لا استمراره وحيويته والشغف» من قبل به صيغة علمية وصحة فقد أصبح مدته يفسر لسانية (Linguistics)، في هذه لصيغة:

«يعني نفس السادي لا يمكن شرح بعد حياته للأدب من خلال السعد. لتجسس السادي ر لا يفسره من سادي ليس بأقل من اختلافات الكلامية العادية المستعملة بين الأفراد. وهكذا فإن الأدب من هذا المظهر فقط هو لغة معرفة مناسبة للتحليل السادي حتى لو كان هناك بعض النقاد المتعصبين الذين يعتبرون التحليل السادي للأدب نوعاً من الادعاء»<sup>(3)</sup>.

إن ما يهمنا هو هذه الصيغة اللسانية الباحية التي يمكنها أن تكشف لمرئي واللامرئي في الشعر ذلك لأن الشعر في صيغته الأخيرة هو «نص مكتوب» وهو من يستعمل اللغة في طريقة جمالية تصويرية مستخدماً لعاظمة والتجربة والوعي في صياغة لوحة فنية شكلية تمثل عالماً حديثاً بطلني من وقع الانسان «وإن مهمة النقد للسادي المعاصر

كشفت هذا العلم ومفاتيحه وتحليله وإعادة بنائه باستمرار بحث عكر  
للناقد ن يسهم في عمله إعادة البناء ليكون عمله أشبه بعنق عالم لاحق  
(عمل نقدي) لعالم سابق (أي شعري).

لقد وضع تدهيز (T Hughes) عدد المسألة في العبارات التالية  
«الفن - ومنه الشعر - عبارة عن أجزاء حية تمزجها روح واحدة،  
هذه الأجزاء هي لكلمة والقوانين والصور. أما الروح فهي الحياة  
التي يظهرها هذه الأجزاء. حية عندما تعمل مع بعضها بعضاً - به من  
المستحيل تماماً أن نحدد من الذي يأتي أولاً في هذه العملية استكمالية،  
الأجزاء الحية أم اللوح»<sup>١٤١</sup>.

## 2. الأساليب والشعر:

لا يمكن أن نعرفه، تعريفاً صحيحاً، ودون أن نلجأ لـ لغة نظام مفتوح ونسب نظام مغلق، بل إننا نعرف نظاماً بدلاً من مرجع إلى السياق (Context) الذي تستعمل فيه.

والدفع في مفهومه « دفعه بالموسيقية » « دفعه بالمطبخية » « دفعه بالدببية » هو مفهوم شائع مألوف بين الجماعات البشرية ولكن اسأل  
 لئلي يطرع نفسه في هذا المجال هو ماذا يعنى هذا المفهوم بالضبط ؟

من الاستعمال لجاري لهذه «العات» مصوغ ومركب بطريقة أسلوبية مختلفة وذلك نتيجة لصفات ومخبر لصائية عالية تجعل من هذه الاستعمال لجاري ذا دلالة خاصة. فكل لغة من هذه اللغات اللغة قاموسية لغة طبيعية، لغة دينية (إلخ) أما هي حرة من نظام اللغة التي تتصف بصفات كافية وواحة ومعروضة لمستعني تلك اللغة. من كل «لغة» من اللغات «صفاتها ومخبراتها التي سمها بحيث تجعلها محتفة عن بعضها بعضاً».



إن المرء واء هذه الاستعمالات المختلفة للغة يمكن في اختصارنا  
لصعاب لغوية معينة ووجهها من أماكن لا تسمى إليها ، في فصل لدل  
عن المدلول الأصلي ربطاً على مدلول مختلف عما وهكذا من هذه  
لاتعريفات لغائية عن حظ الاتصال اللغوي المتعارف عليه في كل لغة  
من لغات العالم. نعرض لغات كثيرة نكتسب أن سميتها « لأساليب »

إن اختيار الأسلوب المناسب مرهون بمفهوم الاتصال السليمانية أكثر مما هو مرهون بمفهوم الاتصال نفسه والعديد من الباحثين بالبلد العربي مثلاً يقدمون الخطاب نفسه في أشكال و«فوليات» و«كليشيات» مخنفة وذلك طبقاً لاعتقادهم بأن كل لغة لها روحها الخاصة ولها أسلوبها الخاص. الأول عند غفران سلافة غفران «بلاغة في كلامه» يقتضي الحال في نفسه هو مختلف لأن مقاصد الكلام متغيرة<sup>4</sup> «ولا يخفى عليك أن مقاصد الكلام متغيرة» دخل كلمة مع ما عيشها مقدم<sup>5</sup>

وهكذا فإنَّ السُّمُوْدَ معبرٌ لغويٌّ شائعٌ، من جالاتِ مكررةٍ بحلقِ  
«الأسلوب» ونحوه، بل هو سمةٌ بلاغيةٌ، يستفيدُ لها لسانُ العربِ منسجماً  
«الأسلوبات» (Stylistics)

إن العقد الذي يدرس العلاقة المتبادلة بين اللغة والمجتمع هو «علم اللسانيات الاجتماعية» (Sociolinguistics) ، ويسمى هذا ان «الأنثروبولوجيا» هي فرعاً لا ينفصل عن علم اللسانيات الاجتماعي. ذلك لأن هذا العلم يهتم بالتأثيرات الاجتماعية التي تنس لعدد مجموعة من الناس لمكلمين والذي يسمون إلى شرائح ثقافية واجتماعية محيطة

لا بد أداً من إعادة التفكير حول مفهوم الأسلوب وذلك لتعرجه من حيز النقد التقبدي الذي يحصره بسخط أو نوع كتابي معين إلى حيز لقد

الأسبوسي، الحديث الذي يربطه بالتعريفات الشعرية طيفاً لسياقها الاجتماعية

و لوقع من المفهوم القديم للأندوبي كان يقصد المصوّن الشعريه  
ويجربها على أنها ذات « أسلوب جيد » أو « أسلوب ردي »، وقد كان  
يستعمل من أجل وصف الكتابة الشعرية على أنها « كتابة انسيمة » أو  
« كتابة بارعة »

من الأسلوب - طيفاً للتجديد اللغوي - ليس حلية تورية، وليس  
شكلاً بوصف على أنه « جيد » أو « سيئ ». « حزل » أو « ركيك ». والأهم من  
هذا هو أن « أسلوب لا يقتصر على اللغة الشعرية المكتوبة فقط »  
وذلك « الأسلوب » لم يسطر في أحد من النصوص القديمة لشرح  
لاحتصاصه لأحد من الخصائص المصطنعة فجميعها من طيف لشخص،  
يكون كلماته منسوبة من معطى « الحلال » الشعرية لا تشبه لحن يسمع  
هذا الكلام، فبعضه « في غير مقبضات » هذا « الخطب » من جهة أخرى  
هناك طرف من أخرى يمتد من « الحزن » نفسه الذي قد « حمله » لسياسة،  
ولكن هذه النظرة لتجديد حارس الأسلوب تحفظ التمييز بالعمليّة  
الاتصالية عازية به من طريقه وحده من هذه النظرة يمكن أن نرى هذا  
الشاعر الشاب الديبائي عندما قال « مادحاً النعمان بن الحر »

فإنك شمسٌ ولللوك كواكب إذا طلعت لم يبدُ منها كوكب

فإذا حارب الخطابين فإنسا يدرك أن هناك شيئاً ما في الخطاب  
الشعري الثاني أكثر من مجرد وصوّر لغوية تدل على معنى معجمي كما  
هو الأمر في الخطاب الأول.

إن الخطاب في الحالة الأولى هو خطاب معيول من الوجهة الاتصالية  
لغة، وذلك لأنه بوصف على أنه كتب « بأسلوب لغوي دقيق » وبذلك حقق  
معيّار « لقراءته » وه القبولية « في الخطاب في الحالة الشعرية الثانية

فهو خطاب يحرج عن إطار «الاتصال النعوي» إلى «الاتصال» الجمالي ولذلك يوصف بأنه كتب «بأسلوب شعري» وذلك لأرباطه بالاستعراو العميق في العموية والتعبيرية والتصورية التشكيلية على حد تعبير (والس تشيف) اللساني الأهرمي<sup>[7]</sup>.

وفي بعض الأحيان يجد أن الشعر هو أصعب انماط اللغة على الإطلاق من الناحية الأسلوبية، وذلك بسبب هذا لشوع والتعقيد في صناعة «الانحراف» وه «الصيغة» وه «الشكل» الذي يظهر لها من خلال بحث لخصوص لشعرية المكتوبة واستقفاها، ولكن هذا الشوع والتعقيد في المسألة يطرح السؤال التالي:

هل يستطيع أحد شعر سديا وهل هناك شعر شعري ضيق كما هو الأمر في لاسلوب القانوني والاسلوب الطبي لاسلوب ديني؟

في دراسة الطحون، الشعرية، دراسة عميقة وحسنة سبب لها أن لأسلوب «دي» به تسة عجيبة سطرين «يكسها» تكشف لها أشياء كثيرة، كما هو الأمر في هذه لاسلوب «دي» سبب لعل معاني معجزة عديدة، أن شعر من جهة يقرر به سبب من المعاني العادية لشأنه التي لا سبب به ذهنة ولا تفت أي ابتداء، وفي الوقت نفسه فإنه يمكن للشعر أن يقرر لها معاني جديدة موضوعية في طرق ذات درجه عاليه من لتأثير لجعل من الشعر «أسلوباً قائماً برأسه»

على أية حال أن الشعر يتطلب اختياراً قصدياً وحدراً للأبيية الصوتية والصرفية ولحوية - التركيبية له الدلالية، وهكذا يمكن أن يصيب صفة ثالثة إلى الصفتين لمعبرين للشعر والتين كما قد ذكرناها من قبل، هذه الصفة هي استعمال تقنيات خاصة ترفع من تأثير الحدث اللساني خلال «صياغة» الشعر، ولكن ينبغي ألا يهمل لشعر على أنه «أسلوب» فقط، على الرغم من أن هناك قيمة معينة في محاوله اعتباره

«سواءً» إن أي منهج لسانی مفید يجب أن يعالج الشعر كجزء يتحتم إدراك القارى للغة التي يستعملها ذلك الشعر مهما كان لشعر خاصاً ورقيقاً فإنه ينبغي ألا يتعد كثيراً عن مواقف حاضرة وقرينة لشكله لتلك اللغة التي يستعملها إذا أردت لهه الاستمرارية والبقاء

إن كتاب الشعر ونقاده اجتمعوا فيما بينهم حول طبيعة أساليبهم الخاصة. فتاريخ الشعر لعربي مثلاً عن سلسلة من لتأرجحات حول الأسلوب الأدبي تحورت في اعتقاديين اثنين:

- الأول يعتقد بالطبيعة الخاصة للاد «الشعري» العردي قديماً وصالح لهرمي في ديوان «سندكرو» ما اقول لك «ويدي الجبل حدثاً»

- الثاني يعتقد بان معيار نفسه لشعر هو حرة من سلاسة اسبوعه العادي حرة من صف عبد الرحمن العشماوي في ديوان «تسرع مع النفس» وتاريخ قديماً حديثاً

هذه الاتجاهات، فضلاً عن الفرض القديم الذي «حول الشعر عند عرب وعرابي» عند كل حرة «عرب من بحر» عند سبطه ذات طبيعة شعبية «كل عرابي» «سحب من بحر» «نعم عند ذات طبيعة خاصة».

إن المهمة الرئيسية للأسلوبيات هي تحديد الكيفية التي من خلالها يمكن لغة الشعر أن بين صفات متميزة عن الصفات العادية لينة لائنات، وذلك في تحديد المسافة التي تبعد فيها هذه الصفات لشعرية المتميزة عن الصفات العادية للغة الاتصال.

في المهمة الأخرى فهي تحديد كيفية استعمال الشاعر لمصبرات أدبية معبولة لدى الجماهير ومؤثرة فيهم في لوقت نفسه. وهذا يعود إلى مهمة ثالثة للأسلوبيات وهي الالتفات إلى الشاعر نفسه وذلك لأن الأسلوب يظهر حلقاً كبيراً نتيجة لاختلاف الشعر «ولكتاب واختلاف ميولهم

ومعاليهم للموضوع الشعري وهذا يختلف عن بقية الأساليب الأخرى التي لا تظهر العنصر القروي كما تظهره الأساليب الشعرية.

وهكذا فإن مهمة «الأساليب» دراسة هذا النوع الكلامي التعبيري المتجسد في حوار الشخصيات ورصد مسيولوجيته الاجتماعية ذلك لأن القارئ لا يستطيع معرفة القدرة المعنوية للشاعر إلا من خلاله ستقر أنه لأساليب مختلفة سمي إلى محادج شعرية مسروعة

### 3. اللغة والشعر والتطور التاريخي:

يمكن الرجوع بهذا الشأن إلى ما قام به د. محمد بن سوير لقد مؤثر الزمن بين نوعين من الدراسة اللغوية

- الأولى هي دراسة «ناكرونية» (anachronic) أي دراسة لم يترجع تطوير الظاهرة اللغوية إلى الماضي (التاريخ)

- الثانية هي الدراسة «سكرونية» (synchronic) أي دراسة اللغوية التي تدرس الظاهرة لغوية من زمن واحد من دون الرجوع إلى ماضي هذه الظاهرة وتأثيرها

لا شك أن دراسة أسلوب شعري دراسة سيكرونية سيكون بالتأكيد دراسة مهمة تكشف لنا بنية النص الشعري وعلاقاته ببنية المجتمع الحاكمة ولكنه في الوقت نفسه إذا أرادت الدراسات الأسلوبية أن تكون ذات قيمة ثقافية عميقة كدراسات قائمة برأسها فيجب أن تُرعى الدراسة لدياكرونية لأشعار المراحل والأزمنة التاريخية كلها ولا تقتصر بعضها على فترة سيكرونية معينة

إن لأسلوبياتها تنظر إلى الركاء السقدي الذي كان عبارة عن ردود فعل مختلفة تجاه الشعر الذي أنتجته عصور مختلفة عبر التاريخ.

وهكذا فإن النظام الشعري لهذا الشعر لن يكون هو نفسه النظام الشعري الذي استخدمه الشعراء الذين أتوا هذا الشعر فالفعل الذي استخدمه عمرو بن كلثوم وحسان بن ثابت وحرير والمتنبي وأبو نواس... المعري والشاعر الطريف وشوقي والرصافي ورسالة فياني وغاري العسبي وصالح لهرسي لما هي مختلفة في نظامها الأسوي وذلك لاحتلاف المراحل التي عاش فيها هؤلاء الشعراء.

وهكذا فإن الخلاف بين الاتجاه الدياكروني والاتجاه السمكروني يمكن أن يعدّ ذلك لتداخل هذين الاتجاهين والحقيقة أن دي موسور نفسه كان قد أدرك هذا الدخول في كل حدث لاسيما لقد كان اهتمام دي موسور بمعرفة الناس وليس شعري هو - سبب الخلط بينه وبين اهتمامه أن يلمح شتيج الدياكروني لصالح المنهج السمكروني

والحقيقة عندما شعرنا بما شعرنا به من تأتبعه من سمات استنتاجية

- الأولى - سطل من محور لنظام الشعر النص الشعري

- الثانية - أما سطل من محور الأداة الشعري الذي كان في نص يحتاج هذا النص الشعري

في وصف الأداة الشعري للإنتاج الشعري في الرمز الحاضر يتطلب معرفة نظام الشعري الذي استخدمه عبر التاريخ، وهكذا فإن على السائد الأسلوبين أن يعبر بوصف حول هذا الدخول وأن يستخدم أدوات البحث النحوي الحديث، ولكن دون الافتراض بأن هذه الأدوات كانت موجودة في ذهن الشاعر عندما أصبح نص الشعري وهذا يقتضي من المنهج الأسلوب أن يعرف قيمته للكلمات في زمن ما ويقارنها بما هي عليه في زمن الحاضر وذلك لأن النضال عن كيفية يمكن للكلمات أن تغير معناها أي

هو سؤال يدق في صميمه « الأسلوبيات » ذلك لأن التعبير الدلالي يمكن أن يسيب سوء فهم لما كان يحاول الشاعر أن يقوله

وهنا ندخل قضية لسانيه دلالية مهمة جداً في حقل الأسلوبيات وهي قضية « السياق » (Context) فعندما نمرول الكلمات عن بعضها بعضاً نضع لآد في مع حظير ونجعلها في حيرة من أمره حول تحديد « قبضة » الكلمة ومعناها بشكل دقيق. إن السهج لذيكروسي التطويري ليس وفقاً على استعيرات الدلالية للكلمات والمفردات بل إنه يهتم بالدلالات المعجمية للكلمات (Denotation)، وبالدلالات التصحيحية (Connotation) ثم بالدلالات السياقية (Context)، ومعنى بالدلالة أو المعنى المعجمي. المعنى الذي من خلاله ندرنا بالمدور عندنا وضع لأول مرة. بمعنى بمعنى لتصميمي نفس الذي - من من لم لا يعني لعلاقة الكلمات بمعناها بعضاً ثم من لغو طفسي يفره هذه الكلمات. يحمل معنى المعنى تصدي المعنى أني ثقرر: لكلمات والجمل من خلال اللغة. معرف الذي كنت فيه<sup>1</sup>

إن مفهوم « الحرف » معوي هو مفهوم منه في حقل الأسلوبيات لأنه يظهر في شكلين مختلفين:

1 الحرف تواتري يرد في يجعل مثلاً عمل أبي العلاء المعري في لروياته مثلاً مرعاً في عربية لقرن الرابع الهجري المعيارية إن لا حروف المعوي هـ س و ، ا ك ن محمياً هـ حياً هـ صوبياً يمكن أن يقبم على أنه الحرف غير متواتر في اللغة لعربية اتواتر للكلمات والمفردات؛ إن يحلى الدراسة الأسلوبية لعمدية أن تبحث عن هـ لا حروف من أجل مراعاته والحكم على تأثيره ضمن « لفظة ككل »

2 حروف تعي يأتي من خلال حراف مفردة أو معنى من أجل سياق معين. إن الشاعر يستخدم في هذا المجال طرائق معجمية ونحوية

وصرفية ودلالية مسموحة في نظام اللغة ككل . لكنها لم تستعمل إلا  
تُرَكَّب مع بعضها بعضاً من قبل مثل ذلك أبو عامر في شعر العربي،  
وشكيبير في الشعر الإنكليزي.

يتبين ل أن التحليل اللساني ينبغي ألا يُبعد النصوص لشعرية من  
مجال اهتماماته على الرغم من أن اللسانيين يودون أن يعتبروا «اللغة  
الشعرية» أمراً كبيراً عن اللغة. ولكن يمكن للناس في الوقت نفسه أن  
يصفوا الأسلوب الشعري دون تقديم أية وجهة نظر حول جدارته كاسلوب  
مؤثر ومتأثر إن عمنه هنا ينبغي أن يكون كما كان الأمر عليه في  
الأسلوب القاصي الذي صممه دون لسزل عن جدارته كأسلوب قاصي

#### 4. الشعر في إطار اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة:

ليس من الحكمة أن نأخذ بالاعتبار «شعر» و«نثر» «منطوقة» و«لغة»  
المكتوبة في مجتمع مثل مجتمع عربي حسب مستقبل كثير من الناس أن  
يتكلموا مع اللغة المنطوقة والمكتوبة

إن هذا مرجع بين منطوق ومكتوب يحسن عادة بين الناس المتفهمين  
في الوطن العربي. إذ إن هذه الشريحة الاجتماعية لشريحة تقدم ل أمثلة  
من الاستعمالات المعوية التي تقف على حدين متقاربين جداً، حد اللغة  
المنطوقة وحد اللغة المكتوبة مع تدخل صفات كل منها بالآخر

إن ما نحن أمامه طريقتان اثنتان لإدراك المعرفة اللغوية.

الأولى - معرفة تأتي عن طريق الأصوات المنطوقة المتمثلة في شعر  
الرجل، والشعر البطي، والشعر العامي.

الثانية - معرفة تأتي عن طريق الرموز الكتابية المتمثلة في الشعر  
لغوي المصباح والطريقتان سهلان من القواعد والكلمات المعجبة



المطورة في اللغة نفسها ولكن اختيار إحدى الطريقتين يأتي من لتأثر بنوع من الإدراك اللغوي المرسل.

من الضروري - ونحن نبحث في لأسلوبيات الشعر - أن يكون عندنا حساسية مرهفة تجاه تأثير الإدراك اللغوي الأثني من الأسلوب لشعري ذلك لأن البعثة الشعرية التي أعجبها مكتوب، لن تُعَدَّ ونعيم بعمق إذا حصراً اهتمامنا باللغة المكتوبة فقط إن البعثة الشعرية تحتاج إلى مهارة متخصصة لتتري الاختلافات لظاهرة بين الإدراكيين اللغويين المطوق والمكتوب.

والواقع نصف البعثة المكتوبة بأنها أكثر دقة وقصيدة من للغة المطوقة. إنها لغة «جذبة» حول «ما» يقوله الشاعر وحول «كيفية» ما يقوله الشاعر. وهذا لأن «درا» - بصيغة وصفية - أصبح أكثر ظهوراً هذا كأي شيء من «درا» - هذا «درا» من جهة مطوقة التي تنصف به «لعمري» و«تلك» و«سما» خلاصتي لستني أي هو على رأس «لستني» التي حسب «لستني» من «لستني» الساحة بين «لستني» وبين المستمع (المشارك).

ولكن هذه الفروق بين الخطابين المطوق والمكتوب ليست مروقاً صارمة لأنها يمكن أن تتداخل مع بعضها بعضاً.

إن من بين الأنواع الأدبية التي لها علاقة مباشرة بالادراكيين اللغويين المطوق والمكتوب هي «الدراما» (Drama) فالشعر لدرمي هو شعر مكتوب ومعد من أجل أن يسكنه شخص ما وسطفه بصوت عالٍ ومجهور ولشعر لدرامي بالإضافة إلى كونه نصاً مكتوباً فإنه يستعمل وسائل مرتبه ومطوقة في الوقت نفسه وذلك من أجل أن يحلق تأثيراً فعالاً عند المشاهد المستمع.

هذه الحقيقة تجعلنا نتذكر بأن الكلام المطوق ليس مؤلفاً من

لأصوات وحدها. وأن البص المكتوب ليس مزيلاً عن الحروف وحدها  
يعاً هناك ما يسمى باللغويات «المميزات الصوتية»  
(Suprasegmental). فمفهوم الكلام المنطوق ليس هو المعنى بل  
تبليغية مثل «المر» (Stress) و«النغمة» (Intonation) و«الوقف»  
(Pause) إلخ.

وهناك ما يسمى باللغويات أيضاً «المميزات الصوتية»  
(Paralinguistic) المرافقة للكلام المنطوق أيضاً مثل «إثارة»  
و«إيماءة» و«تعبير الوجه» و«كلام بدعي في إطار» لغة لأحسام»  
(Body Language) و«لغة الأشياء» و«لغة السمبليكات»  
(Semiotics).

إن مثل هذه المميزات الفوق صوتية والفوق لغوية لها قيمة اتصالية  
جمالية معينة فهي ترفع من شأنها أو تخفف من شأنها. فمثل «السرعة»  
للغة العربية الشعرية المنصرفة أما بالنسبة لبقية اللغات الشعرية المكتوبة  
فإنها لغة منسوبة لغيرها تكونت من سبيل «نظم» «نظم» «نظم»  
(Punctuation). كالقطة والقطب والفاصلة. والفاصلة المقوطة  
والوصلة أو الشرطة وعلامة الحذف والقوس والمقطع والفراغ وتعتبر  
أيضاً «نظام المطبعة» (Typographic) مثل تكبير الحروف وتصغيرها  
وميلاتها وشكل طباعتها المحلقة. و«كان الأدب لدرامي يتخصص  
شعراً غائباً فإن لخلق الأدبي هنا لابد أن يستعمل تقنيات معينة  
كالأوزان والأبهر العروضية والتقسيم الموسيقي... إلخ.

لقد عد العصر الشعري في فترة من فترات التاريخ شكلاً عالياً من  
شكال اللغة. بل لقد أصبح مصدراً رئيسياً من مصادر القواعد لغوية  
بالنسبة لسجلي اللغة. وذلك لأن الصور الشعرية عموماً هي تصور  
ثابتة غير الرمان.

إن أي ناقد ألوحي يريد أن يتناول أسلوب أحد الشعراء لا بد له من معرفة المميزات التي تسم الخطاط المبطون تلك المميزات التي تكون لنصوص الشعراء إن ناقد الشعر سيفقد الكثير إذا كان جاهلاً بما يعبر عنه اللسانيات لحديثه حول الصوتيات سواء أكانت وظيفية أم غير وظيفية وللسيميائيات ولعبة الأقسام ومن جهة أخرى فإن دارس اللسانيات ينبغي ألا يعترض بأن الشعر لا يدخل مجال اهتماماته ويحتثه

في الأسباب التي ندعوا إلى هذا الافتراض حول بداخل لسانيات بالشعر وحاجة كل منهما إلى الآخر هي التالية

**السبب الأول** هو بسيط جداً وقد تمخذه لدارسون بمساعده وهو أن كل شعر قد يعبر عن عدد جماعه ممكنه لاشياء يعبرها والتي يمكن تسم من خلالها أي من لغة التي سمعها الشاعر هي لغة اكتسبها وتشتأ عليها في مرحلة الطفولة

هذه اللغة الملهجة تكون في صراخ مع لهجات أخرى مختلفة بسبب من الآخر. ويتغير الملهجة بعد تربيته معها مع اللهجات الأخرى مثل حين غرس ما سئل ربه رأساً من بين كيف يمكن لهجة معينة أن تكتسب عامل الاحتراف والتقدير حتى تصبح لغة وطنية يكتب بها الشعر (من هذه العوامل العامل الأدبي - السياسي - الاقتصادي - الاجتماعي - العسكري - الجغرافي - العسكري - إلخ.

وهكذا ينبغي أن نذكر بأن تلك «اللهجة» إما جاءت «مطلوبة» أولاً قبل أن تأتي «مكتوبة» وهذا اسمع الناس في استعمالها مطلوبة حتى في حال كونها لغة وطنية

**السبب الثاني** هو أن الكثير من هذه المميزات والصفات التي عُدت شعريه بما هي صفات ومميزات «صوبية» ذات وظائف تأثيرية فهي ليست صفات كتابية مطبوعة كما اعتدنا عليها صحيح أن الأشكال

الكتابية - الطبيعية تنقل هذه الصفات الى عيوبها إلا أن هذه الصفات تعمل فقط على أنها بديل عن التأثير السمعي الذي يطرأ على السمع والتفصيص والعمق هي وظائف من وظائف الكلام. ينبغي علينا أن نعرف كيفية حدوثها في لغة الاتصال.

إن لاشعاع والشدود على الألوان لعربية الشعرية مثلاً يجعل لأذن العربية لا تعبر اهتمامها للشعر وذلك لأنها عمدت على سماع شعر عربي معين ذي وزن عروضي معروف صحيح أن الأدب الشعري لمؤنية (كتابية - مطبعية) يمكن أن تكون مؤثرة، ولكن ماثيرها سيكون بشكل أساسي وسيلة من أجل برمجة السمع إلى سماع أن نمرات الكلام لمطوق تظهر كمر ما يظهر في مدونة الشعرية سي في رسمه صوتية للتأثير في مشاعر الناس وأحاسيسهم.

إن لفظة لأصابع رأسه هنا هي أن يصف بوضوح التركيب المستعمل في صوت الشعر - عذبة، ملين في تأثيره معنوي، يهبط المص لمطوق.

السبب الثالث يكمن في التأثير الذي تفرده بعض الكمات التي يشبه لفظها معانها (كالخيزر والخشيش والقنطرة) إن ملغية الأصوات الطبيعية بشكل واضح ومقصود شيء معروف في حياتنا وخاصة الأصوات التي تأتي بها الأطفال والتي تغلغ أصوات بعض الحيوانات كالدبوك التي يشبه صوتها معانها على الرغم من الاختلاف الضئيل بين أصوات هذه الحيوانات.

والواقع ينبغي أن تكون هناك دراسات كثيرة حول تأثير الأصوات عند مريض ببعضها بعضاً السحاحها مؤثرها ساعدها معبرها، وهكذا فإن قارئ لشعر سيقدر هذه التأثيرات الصوتية وبالتالي فإن ناقد

الشعر لا يستطيع معرفة طبيعة هذه التأثيرات لصوبه الا اذا كان ملأ ببعض المبادئ اللاتية الأساسية

**النسبة الرابع:** هو حاجة بعض الأنواع الشعرية إلى أن تعبر عن الكلاص المطور بواسطة شخصية أدبية ما كما هو الحال في "شعر اندر مي" و"السرهي" إلخ. النسائي يود أن تحقق هذه الشخصية الأدبية كل ما تستطيع من أجل أن يكون حوارها تاماً وكاملاً من ناحية الصورية. ذلك لأن النظام الألفبائي نظام غير كتاب وشاف لتمثيل كل ما يقال «كأنه» من هـ فإن الكاتب المسرحي والدرامي يلجأ إلى كما «الشخصية ومهارتها لشيء تزدى هذا المكتوب أداءً جليلاً مع بير صحيح وشره سيئانية مغيرة وبعمدة صوتية مؤثرة يمكن لباخر من يرب نفسه «سبعين» بـ طهاعة معينة يقتضيه في «رثة ليبين» شخصيه التي تتركها «حفظه» من لورقة مع «مع حكمة» عند بعض الإقتضاه «بكره» من «تجليات» تتعلق بالكلاص المطور لا «بكر» بل من «ممكن» فسيما كـ «كالطير» المتقطع بوساط كتابانية لأداة «مكرر» وبط كلفه بأهركة «معية» وأهارة «سبيل» هذه للشخصية

ويكسبه ديمعه. و اللغة الشعرية المكتوبة هي وسيلة نقل التأثير  
وإن اللغة الشعرية المنطوقة هي هدف هذا لتأثير. و اللغة الشعرية  
المنطوقة هي نقل الفكر الخي المتدفق من ذهن الشاعر إلى الص الحاسوب  
المؤخر في زمن ومكان معينين.

## 5. نتائج البحث:

إن هذا البحث يطرح النتائج التالية.

- 1 موضوع السياسات هو اللغة الخارجة عن نطاق العرق والجنس والمخاضة بفرسها بقاتها ولذاتها ولذات غيرها.

موضوع الشعر هو الجمال الذي يصور الحياء تصويراً فنياً تشكيمياً على شاشة اللغة، فلا حياة للشعر دون اللغة

النعمة إذاً هدف اللسانيات ولكنها وسيلة اتصالية جمالية تصويرية بلشعر ليعبر عن الحياء بلغة اللغة وفي الوقت نفسه لا بد للسانيات من وسيلة لتصل إلى اللغة إن وسيلة اللسانيات للوصول إلى بنية اللغة هي النعمة ذاتها كما أن وسيلة النقد للوصول إلى بنية الشعر هي اللغة وهكذا فإن اللغة في هذا الإطار هي وسيلة وهدف في الوقت نفسه

2 اللسانيات لا تشعر بالثبات من حيث أن «اللعنة» رسمتها وهدفها، أي إن لا «اللعنة» رسمتها تعبر عن كسبها رسمتها ومطابقها «رسمتها» تعبر عن حياء في أن شعر

اللسانيات والشعر لا ينفصلان من حيث كسبها «رسمتها» تعبر عن كسبها واحدة فحسب: كسب من حيث إلى اللسانيات كسبها للشعر على هذه الآلة التي تستخدمها عموم كسبها «رسمتها» تعبر عن كسبها وحركة عملها وكيفية عملها «رسمتها» تعبر عن كسبها «رسمتها» تكون قد كسبها سوراً يستصحب به الشعراء عندما يعرفون «رسمتها» على النعمة إلى لعبة اللغة الجمالية

3 إذاً رأيت اللسانيات أن توسع أفق نظرياتها ومناهجها وتجعلها أكثر تطوراً وانفتاحاً ودقة وموضوعية فلا بد أن تعبر عن الشعر الذي يقدم لها كظاهرة موضوعية جمالية، وإذا أراد الشعر أن يعرف بعض كيف يستخدم ذاته المعنوية لكي يعبر عن الواقع وما بعد الواقع تعبيراً مؤثراً ومثلاً فإنه لا بد أن يستعيد من دراسة اللسانيات لهذه الآلة «رسمتها» ويستعيد باللبس من الناتج الذي يوصل إلى اللسانيات في مختلف بقاع العالم.



## الهوامش

1, Chomsky N (1975 p.45) *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague, Paris

(1965 p 57) *Aspects of the theory of Syntax*, The MIT Press, Mass

(2) Bateson, J (1972) *Steps to an Ecology of mind* N. Bantam

(3) Palmer F (1971 p. 752) *Linguistics at large* N. Minns, ed, London, Gollioncz

(4) Fraught, J "Poetry in the Making" in *Journal of the American Academy of Arts and Letters*

٥. مبروكي محمد، *تدريس في علوم البلاغة*، مطبعة دار الفكر، دمشق - سوريا، ١٩٧٩

٦. سكرس ميناخ، *لغويات*، دار الفكر، دمشق - سوريا، ١٩٧٩

(7) Chafe W (1986) "Integration and Involvement in Spoken and Written Language" Paper Presented to the 2nd Congress of International Association for Semiotic Studies, Vienna

(8) Lyons John (1977 p 174-215) *Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge

\*\*\*



## مدخل نظري

كثرت في الآونة الأخيرة تلك الدراسات الأدبية والنقدية التي تستقرئ بالمكان أو الزمان أو بكليةها معاً؛ النص الأدبي، واستجلاء مرامي أدبيته وخلق أن هذه الدراسات - مع كثرتها - مازل بعضها يستكشف في النص ما يضاف إلى أبعاده الجمالية والحضرية والثقافية جميعها؛ من حيث بكاورة الرؤى

وقد سبب حبه الحكاية الرمزية لكونه يلائمها فنون تشعل للفكر لآدي ومن تنسقة - في تراشي بين معمره - سفلت إلى الفكر لآدي بعضين يكسب ٢٥٨٩ ٢٥٨٩ منسوب فيسرب المكان والزمان، فذهب بهيب سيجبه إلى الفلسفة براقعة لمحيده على هذه الحقيقة ومن عصفه بضمون بني سوبه فيها ماسر لآدي، هي الحقيقة الرمزية بكونه ٢٥٨٩ ٢٥٨٩ من سوبه د كس في لآدي سقرقة بين المكان والزمان فما ذلك لا بطريقه اوليه قبله سابقة على التجريبه، وأن النوع العيسى بعبه مأبه يشهد بانه لا انفصال للمكان عن الزمان أو للمكان عن الزمان»<sup>١</sup>

ويشير د زكريا ابراهيم إلى أن هذه الفكرة أوحى بها إلى ألكسندر تطور الغبريا - لرباصية، ولكنه له يرد للفلسفة أن تتورط في بعض تركيبات لهندسية وأرد له أن تقتصر على عالم الخيرة<sup>٢</sup>.

والدليل على ما أشرنا إليه من تراسل العلوم بين علمين كالفلسفة والآدب ان باحسين مزحسن مصطلح «الحوارية» الذي كان سراً لمصطلح «لتصاص» قد ربط ربطاً وثيقاً بين الزمان والمكان وهو ما أطلق عليه



كما هي الحال بنكتف شاحصاً، يكتسي لهماً، ويصبح من لائحة لغية صريحاً؛ وبالمثل فإن المكان يصبح مشحوماً ومستجيباً لحركات لرسم والهيكل والتاريخ»<sup>(5)</sup>.

والحق أن رؤية باحثي الرمائية لا تسحب فقط على الرؤية بوصفها جسماً أدبياً خاصاً، وهي يمكن أن تطبق رزاد على كل الأجناس الأدبية وغيرها. وسوف نعالول أن نسرشد بهذه الروى في تحليلنا لقصائد من ديوان الصغراني.

وقد استندت كل من د. لرويل و د. لبارعي على هذه الرؤية لباحثية مما سمحوا الرأى أني حسن، متجداً من اللغة من تكرر، وعن هذا يقولون: وعلى ضوء من أن باحثي حذو، نجد شكل الرمائية فيه بعدد عائدة ثانية، حتى تكو، مظهر كى سي، فهو يذكر ظهور تاريخية تحت مظهره، حتى لاجتماعه، ومع ذلك يطلق عليها من الرمائية كدند، يظهر على حيوانه، بل إنه يصبح التفسير من كل صورة، أنه لأن اللغة هي أساسها كمر من الصور الرمائية»<sup>(6)</sup>.

وتكاد كل الدراسات الأدبية والتقدية في تحليلها للمصوم تجمع أن ليس شيء فصل بين الرمان والمكان، في صحيحه التي، سنكتبه أدبية المصوم، ذلك أن طبيعته النص الأدبي منها، احتلف جسمه، في يدور في طار، نعال تتم من خلال أحداث وأرملة يستوعبها جبر مكاني، فالرمان يكسب المكان هويته ومكانيته إن صح هذا التعبير.

إن المكان كما يرى برجرسون «محانس، والأشياء، لعائنة في المكان تكوّن كثرة متميزة، والمكان وسط متجانس مشابه لنفسه باستمرار في كل مكان، وهو حقيقة بدون كسبة»<sup>(7)</sup>. وما منتج المكان - فيما أزع - هذه لكيفيه هو الرمان؛ تفعيلاً لإكساب المكان ما يمكن أن نسميه بعقيرية أو

جماليات أو تجليات المكان وفي المقابل لا قيمة للرسم لدى يظل معرغاً  
في رمييه أحداً وساعاتٍ وعدداً بلا مكان تجري فيه هذه الأحداث  
يشعر بعظمة الرسم في تشكيل خارطة حياتنا ماد من دقات قلب المرء  
قائلة له إن الحياة دقائق وثواني»

وقبل الرسم داخل المكان الذي يعيش فيه الإنسان بروحه وجسده  
قاهر وغالب على تفكيره بين ماضي عابر بحلوله ومرد. وحاضر يعيشه  
بالكيفية نفسها ومستقبل عاثه قادم لا يدري ما له فاعل به فيه. إن  
بدوي يرى أن «السؤال عن حقيقة الرسم قديم قدم لتفلسف بل قدم  
الإنسان بوصفه شعور لا يترك الإنسان عنه أسراً هائلاً  
وصعوبة فيه حقيقة في أقصى حد. ذلك أن مكان الرسم قائم في  
طبيعة الزمان نفسه من حيث به منه السيلان لا يحل فقط أن  
لأفراد انسي سالف منها روحاً؛ حذف كل رسم بعد وجود انسي لم  
بات بعد وثائق لا يمكن إلصاق به. نجزاء، أسد، ثلاثة وما يتألف  
من أقدام يبدو من المستحيل أن يشارك في الوجود»

ولكن كما يمكن أن نحترق على زوينة بدوي في مفهومه للرسم  
بأبعاده أو بعمقه لثلاثة فنقول إن الزمان يستطيع أن يشارك في  
استكناه الوجود من خلال احتلاله بالمكان الذي تجري فيه أحداث رسميه  
والنصوص في رؤى المبدعين والنقاد تمنحه هذا الوجود.

وإذا كان هناك ما يشبه إجماعاً بين المعكوس والسعد على ذلك  
الارتباط المكاني الزماني فإن بينهم رؤى تتقارب حياً وتتباعد حياً في  
تقديم للرسم في المكان والمكان في الزمان. فالمفيلسوف برهسون يميز تغييراً  
حاداً بين الزمن والمكان. حال الزمن في رواه لا متجانس يمشي لكيف  
ولشعور وعدم الروح. في مقابل أن المكان متجانس يمشي لكم ولآليه

وعالم المادة<sup>(9)</sup>

ولكن برجسون يحدد فيفرون بين زمنين «الزمان المادي» و«الزمان العبراني» من الساعات، فالأول كيفي لا متجانس بعدد بعضه في بعض. أما الثاني فيتمسك بالكم والتجانس وعدد المفعول<sup>(10)</sup>. وبذلك يتساوى الزمن العبراني مع المكان في رويته فهما زماناً ومكاناً؛ يمكن أن تفهم على أنها طبيعة ذلك أن الزمان الذي يجب أن يفعل المكان والعكس هو ذلك الزمن المادي كما يرى برجسون، فيما أرفع

و انطلاقاً من فهمي السابق، يمكن أن نتعاطى فهماً مع برجسون الذي يرى أن «لا حول من سيرة المكان» سيرة بسيطة، دفعة واحدة في المكان. يرى أن «يعبر عنه» دون أن يكف عن الكلام عن الزمان، أما بالنسبة لـ «سيرة الكائنات الوعائية» فإن سيرة هي سيرة فهما أساساً لا تعد أطراف المرافق هي «سيرة محددة معينة».

وإن هذا يعقد تساناً عن حداث «نروي» فلسفة الزمان القديم التي تسوِّجها بعض الأدبيات بعدد غلاله مكان، الزمان «غلاية» تجسيد تختلف في السوعية لتشتق في الجوهر؛ من حيث احتواء المكان للزمان بما يفعل دور كليهما لتكشف عن جماليات النص، ثم أبعادها السيكولوجية؛ في منظومة التلقي ورويته النقدية.

إن حسي محمود من مطلق الرؤية السابقة يرى «أن تجسيد المكان يحتجب عن تجسيد الزمن. حيث أن المكان يمثل احتمالية التي تقع فيها الأحداث، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي يسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويحاط به ويحتويه، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث»<sup>(11)</sup>.

وعن طبيعته إدراك كل من الزمان والمكان يصيغ حسي محمود

قديماً وهناك اختلاف بين طبيعة إدراك الزمن وطبيعة إدراك المكان. حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي. ومن هذا المنطلق يرى أن المكان ليس حقيقة مجردة، وإنما هو يظهر من خلال الأشياء. ليس شعل العراغ والخيول وأسموب بهذه الأشياء هو الوصف، بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) (١٣).

ولحقاً إن مسألة حصر الزمان في إدراك النفسي. والمكان في الإدراك الحسي مسألة تحتاج إلى مراجعة لأن جماعتهما معاً في العمل الأدبي مهما كان حسنة، يمكن أن يدركا به نفسياً وحسباً من خلال استبطان العنصر الجمالي وليس معاً فالزمن في رؤية شاعر كجاي في الأطلال، سجل فيه سوس حزن في ذمه، من غير مد أن هذه المبررات ليس سجل أو تصور بعد مكاتب في ذهنه، سمى لوقع النفسي ليس نوع من صور الخسر الذي نذرت به يوسف حشرت تؤرقه ويضطرب نه ليه وسقطه هذا أمر حاداً وبشكل غير مباشر - في النقطة الفارقة

### خصوصية إدراك المكان

إن ارتباط الإنسان بالمكان وإحساسه به شيء فطري. ولعل أول مكان ارتبط به الإنسان هو رحم أمه، من كان قطعة فمقة فصصة حتى اكتمل تكوينه طفلاً، ثم يبدأ ارتباطه بالعالم الخارجي إلى أن يسور لديه إحساس بالوطن والبيئة وقد اتحد الشعور بالمكان / الوطن في العصور الحديثة بعداً أكثر عمقاً وشعوراً من ذلك الإحساس لقبلي القديم.

فكل إنسان عربي - مثلاً - على ظهر الأرض له وطن أصغر مصر / العربي / سوريا / العراق، ووطن أكبر دو مرات وفكر ولعه مشتركه كالوطن العربي والأمم العربية ولكن هناك أماكن - كما قلت في بحث سابق -

تأبى بوصفها أماكن أن تصبح لساكنيها مجرد وطن أصغر وأكبر وفي مفهوم لصيق مع أساعه . فتصيق عن أن يسوعب هذا الرحم الروحي وعبق التاريخ الديني<sup>١٤٠</sup> . هذه الأماكن مثل مكة المكرمة والمدينة المنورة والقدس الشريف.

ولديوان الذي نحن بصدده قراءته نقدياً، يدور شعره حول المدينة في خصوصية من رؤيته لعبقريه هذا المكان الروحاني الشيعي في قلب كابل مسلم. وإن كان الدين يكتبون عن المدينة من غير ساكنيها من المبدعين كثيرين فإن لشاعر الديني قولاً والشاعر حين يكتب من (الداخل) قنباً وسكنى، سيختلف إبداعه فكراً ووجدانياً عن الآخرين. ولعل هذه الخاصية له تفكير أماكن حين في التاريخ بصفة جغرافية من نعمة بمعنى أن المدينة مكان واحد جها في الذاكرة ويتدعى لأحاسيس بهد الحبر وما يشكله في حسي ثوبته حتى تلى الرعية في الدوس... سبع لرعية في لتأليف عن ذلك في مدينة من ميمور لألفه لخب التي توالي لفرقة بالقدسية قدسية أماكنها من مناب الأحداث توارده عن المدينة ولضلها»<sup>١٤١</sup>

وما يؤكد هذه الخصوصية من حيث أن إدراك المكان - وخاصة المكان القدسي - يكون معباً لا حياً فقط كما ذهب إلى ذلك حسي محمود، ما يصفه محمد الديني عن خصوصية المدينة قاتلاً «وهو تتضمن وتنشأ من فلسفة التعبير ذاته مع الألفة العسية لسي تريفها بكثيفاً وسببها على القرى في السكن والزيارة، وأتلف هذه الحكومات لعربية في استئثار المكان - مع طبيعته التاريخيه وكونه مهداً - لتحول منه وحظير في الدعوة الإسلامية حيث هجرة النبي صلى الله عليه وسلم، ثم في مصدقتها للإشعاع الديني سلوكاً اجتماعياً وفقهاً عبادياً»<sup>١٤٢</sup>

## ديوان «المدينة».. رؤية نقدية

محظوظة ديوان «المدينة»<sup>17</sup> الشاعر سعدي شبيب هو محمد لصقاني وأول ما يلفتنا في ديوان شبيب العيون، بوصفه علامة مكانيه يبدو أول الأمر مبهم، إذ يتوقع المطلق أن الديوان يتحدث عن المدينة، أنه مدينة في مقابل القرية مثلاً، وما يمكن أن نتوقعه من تداعيات مبنية ومبنية من خلال الصراع بين المدينة والقرية. وذلك لأن الشاعر لم يمس لمفظة «المدينة» وصفاً للمدينة، لتصبح «المدينة الثائرة»، ويعود العروا يهد مساهماً مع أمر توقع لتتقن تداعى لى أفقه أن ثمة شاعر محبوب سلام يستعد في شعره عن روحيات المدينة (والتي لم يات في أي من قصائده وصفها بالمثورة).

ورغم أن عنوان ديوان شبيب في حد ذاته وفي موقع أسبق، فإن تصفحه من الداخل - بعد أن عرفنا - معقله نصائد تدور حول المدينة المثورة - نفس من خلال تصديده بدعنا في لا يفتقر عند سقفي بين توقع صان سندنا حسب ربح شحى ثرياً يلقى بوضع حداً والذي يسري في سبع أعين نصائد الديوان في بوح يعكس «شعرية البساطة»، وبين ما يكسر هذا الألق من خلال قصائد مضمرة في الديوان مثل «السانقون» و«عفى الدائري» و«ندكار» و«المجازات أحييه بن بلّاح الأوسي».

إن ارتباط كل من المكان والزمان هو ما تطلب به حلّ قصائد ديوان إذا ما تحدّوا العنوان برؤية الكتابة يتجنى هد بدأ من إهداء لذي يمكن أن سلفاء في شكله البائي / الهندسي شبه بقصيدة حيث يهدي الشاعر الديوان لأبيه قائلاً

إلى



أبي

الذي

طوك

في المكان

ثم اختار المدينة

مهاجراً

لكان أن

فتحت عبي

في حضن محبتي<sup>١٤٤</sup>

و لا أحد عني قد أحر حسرتي من لانه ناسي في مقدمتها  
للدلالة لكاسية برمائه، بيوم «طوبى لي أفاضت لي احب المدينة  
«مهاجرة» والطرب في نفاث من حد المركب جعل بعدس الرمان  
والكاسي مع النعمان، طوبى، سوسنة حدنا في رس ماسي مسجداً من  
المدائن / المدينة وعاء حاصدا لرمي وحدت لطواف، حتى ياتي «نه» حرف  
لعطف ابدي بدل - رصاً - عمن لترتيب والتراهي ليسكن إلى السكينة  
ختياراً لتدبيرة قراراً وداراً للهجرة، بكل ما تحمده مفردة «الهجرة» من  
دلالات وتداعيات القداة / لإحلال / الرعية التي جعلها الشاعر عني  
ابيه المهاجر / نسلم، وعلى المكان / المدينة الفسورة ليعلى في نهاية هداية  
أن المدينة صارت له أمماً حاضرة؛ بدلاً عن أمه الوالدة.

ويتعلل الاحساس بالمدينة الوطن مكاناً ورمزاً في شعر الصفي؛  
من أول قصائد ديوانه، وهي قصيدة «وطني»، حيث يقول فيها:

وطني..

## صباح الحب والآخر

وطني...

صباح

الحبلي

والأمجاد

والأوقات فيلق أفاع<sup>(19)</sup>

إن غنى لا يتجلى على شهما البهار سادن بحلان -  
 مبتدأ وهو دلائل مكاشفة والرمزية إن لعمري « طني » مركبها  
 الإحادي مبتدأ مصداق « طني » بكسرة « طني » من حيوية من حيوية  
 لا تنبأ بحمل وتحسب المعنى في حو ركأن هذا الموتى هو وطن  
 بعض الناس يجد في غير سعد مع ثقته « صباح » ليحمل  
 الدلالة الرمزية من حيوية حو حو سعد بطن صباح « صباحاً » من  
 أرضية الحب والآخر والبهجة، وتحمل والأمجاد مربية ورباطاً شعول  
 الأوقات / لأرضه فيه - من خلال صورة تجسدية - إلى أفاع فلا المكان  
 عبقاً

إن فحش المكان / المفضلة / الرمان على هذا الجو عبد الصبري  
 يؤكد على أن « علاقتنا بالمكان تنطوي - إذا - على حوار شتى ومعقدة  
 تجعل من معاشتنا له عملية مجاور قدرنا الواعية لتتوغل في لا شعورنا  
 فهنا أماكن جاذبة تساعدنا على الاستمرار وأماكن طردة تعظمنا  
 فالإنسان لا يحتاج إلى مساحة فبريقية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى  
 رقعة يصرب فيها بحدوده وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن

الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (أنا) صورها، فاختيار المكان وبهيشته يمثلان جزءاً من بناء الشخصية البشرية (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت)» (20)

والرؤية السابقة تقودنا إلى أخرى مهمة في الأدب، وهي أن الشاعر في إبراز التجليات المدينية مكاناً يسوعب لرومان، كان يسكنه عرس يزار شعرياً هذا المكان من عدة مناسبات: منها الإنسان بوصفه شاعراً في هذه البيئة التي يجمعها على عبه ويرى الوحدة كله من خلالها، ومنها مفردات هذه البيئة التي تحمل نوعاً من القداسة في عتق صوفي يعكس خصوصية هذه الأماكن عالمياً، نراه الشاعر من خلال ذلك نفس قصيدته، مدسه ماسك مدسه حبشيه، ما يحمله لرومان من خصوصية العلاقة، بقول الصفراني:

وتسمى هذه القصيدة مع حفاة في بيت يروى به السبعة حتى يخلص مكان الزمان من حال تصوره، مظهره وصيف أهم حدث أكسب المدينة نور سيب حبيب يوسف السور، من هذه في حرد لأزلي التي يعلن فيها الشاعر نظرس عم ماسد أوصف فيه المدينة بأنها لمبورة

إني (المديني) ذو الصوت تمرقني هلي الظلال وكل الغمة أضاء  
ثم في قباء وفي كبريان قسرتني منهن عشق وروى الشوق مهاداً<sup>21</sup>

فيقول:

بها روية من ذات الإنسان الذي يسكن المكان سويد ما فيشجور  
السور إلى السور السرمدي لصعد حيث شمس المصارات من خلال  
بعد زمني تحتضه المدينة مكاناً - تشرق من عبها، بها روى هوى وهوى

وتلكم الهجرة البهضاء تدخلني عوالم الشوق والتسوير صخاد

شمسُ الحضارات من عينيكَ مشرقها نورُ على نورٍ منه الكونُ يزدادُ  
لكِ الهوى والرؤى والشوقُ يا عمري وليس بقريكَ جناتٌ وإسعادُ  
لهاديتي الهوى واستطري صورا عفوهُ الرُّسم يسري فيه إلهادُ<sup>22</sup>

رؤى يتبادلها الشاعر ويصطورها من مدينته عفوية الرسم في تصوير  
بحيل لجرد الموحى بالبراءة والبساطة مجسداً محسوساً يسري دفوه هوى  
في جسد المحب.

منظرة الصفاي للمدينة على هذا النحو المحيبي بوصفه شاعراً  
مديناً يمكن أن تؤكد رؤيةً للديبسي نجحنا عليها كثيراً، مفادها وأن  
ليس ثمة رجوع بلا مكان سددى جود المكان جود لسان محور  
ذلك لوجور بعدل سادد وجبب في مشهد حياء روح الأجداس  
لإنسانيته بنوع مكانه سرب على رثب بنوع من خلائق هي  
المعتقد والبنوع والروح واللوحة مفكوك إن مصطليح الإبتس يمكنه،  
ويعكس روح به هو صديقه مدينته مركب الفقه<sup>23</sup>

ولما أن تعد الصفاي من خلال ديوانه واحداً من الشعراء القليلين  
الذين تحد الخطاب الديبسي في تصاندهم شكلاً فيه تجديد على مستوى  
لروية والأداة فلم تعد قصائده نهو مثل كثير من هذا الصنف من  
الشعراء - الذين ينظّمون وفق هذا الخطاب - مع صور أبهى وجهها لوعظ  
المباشر الحادّي من بحليق صور بكر، وقد تأثرت له التجديد في صوره من  
خلال صبيع هذا الخطاب بصور تجمع بين مسطعية احسناتهن للأنجاء  
لرومانسي الوجداس لذي قد ينماهي مع خطاب الديبسي، وبين حلقه  
لمعدن تكون بكنهه حديده لصور تجمع بين رؤى تراثية وأخرى معاصرة  
تجسد شعرية البساطة والمعوية بلا بكلف بما يكشف عن عبرية المدينة  
مكثنا وربما يصنع حد على المقطع الثاني من قصيدته « تلك السنين »

الليلُ  
والشَّايُ الكَمِيتُ  
على أساطيح المنازلِ  
في المدينةِ  
جُنةٌ  
من حمتها  
لجيري  
أحاديثُ السُّرُ  
وقرألةُ  
لبنّا ...  
لذةٌ  
للسامعين على القمر<sup>24</sup>

في وصف ليلٍ ساديٍّ ساكنه - هو بنو جمع بن حمزة - رسوادة؛  
يتقلا بين الموصوف / السادي، والصفة / الكميت إلى عوالم متباينة تقاربها  
هي شعرية من البساطة العذرية من أي مكلف هذه لصورة التشبيهية  
البسطة - ذلك أن الكلمة - في بعض استعمالاتها الشائعة - تكون لونا  
للفرس ووضعا له فيقال فرس كميت - ولأن الشاعر مديني مسكون بعوالم  
الفروسية ليس امرتها هي لا شعوره الجمعي عبرية المكان / المدينة. ولأن  
شايه مديني الهوى بشريه في أحواء من العضا - يعكس تجليات المكان  
وقسميه وباعينه في لذة / بهجه / فروسية - فقد وجد بين هذه العوالم  
وهذه الأحواء - حيث الليل / الشاي الكميت / أساطيح المنازل لمدينة /  
حصورية المكان: حاتم مهيأ لما هو أهم: حيث تتجلى عبقريه المكان

أكثر في رحاب الناصب القراني.

إن لمقطع الشعري السابق يستدعي - بما يعنى مدسة وعبرية المكان - قوله تعالى من «سورة محمد» الآية 12 «**وَإِنَّ اللَّهَ يَدْخُلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ..**» الآية وكذلك الآية 15 «**مِنَ السُّورَةِ مَعَهَا**» حيث قوله تعالى «**مِثْلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وَعَدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرَ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمُقَفَّرَةٌ مِنْ رِجْمٍ..**» الآية.

وبحسبنا لضرورة عن الآية 121 أنه «**لَا يَذْكُرُ**» تعالى أنه ولي المؤمنين. ذكر ما فعل به في آخره من دخول حساب في تجري من تحتها الأنهار. ليس سمي هذه البساتين الزاهرة والساخنة بحسب المفسرة، لكل زوج بهيج وكلم فاكهة للجنة»<sup>259</sup>.

وبحسبنا من الآية 115 «**لَا يَسْمَعُ**» من الجنة التي بعدها لذة عباده الذين انقروا حنظل في عنب وصفت جميعه «**فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ**» أي غير مسمر لا يوحى له من راحة ولا يبرء ولا يكدرة بل هو عذب المياه وأصفاها وأطيبها ريحاً وألذها شرباً. «**وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرَ طَعْمُهُ**» يحموضة ولا تغيرها. «**وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ**» أي يلفظ به شارب لذة عظيمة، لا كحمر الدنيا الذي يكره مذاقه ويصدع لرأس ويحول العقل. «**وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى**» من شحمه وسائر ساقه»<sup>261</sup>.

ويمثل لصبرنا كل هذه المعاني لقرآنية ويعيد تتجدها في شعره بوحى من عبقرية المدينته هذا المكان المقدس، محللاً صوراً يأتى بها عن الوعظ المباشر والمعاني المسكوكه في هدي ناصب من في فاعل في ساج المعنى، بما يتخلل القدسه مع صور صادق مع وقع المكان وليس معاً.

ليتحول لشاي - إنيعة - إلى مشروب مقدّس، يكتسب قدسيته من المكان في أجواء، يحتضن فيها الخطاب الديني مع زهانة وسمو التصوير، ليعدّ لشايها كلش وحمر الحبه، حيث تعدّ أساطيح منازل المدينة بل والمدنية نفسها جنة من حان الله في الأرض، وهما يتسع، لإنيعة، من خلال التباس القراني العاغل في صور الصغرى، إلى أن يتحول لسمير وأحاديثه إلى كلاء ليس ككلاء البشر العاديين، مجرد لغو حديث، ولكنه يرتقي لأن يكون حديثاً يحصل نوعاً من شفاعية وطهارة المكان، حيث يجري رقم قاً من محب جنة المدينة، غير متغير بمرور ووح وكبر - من خلال صورة بلاغية مجسدية - ليصبح الحديث كلش وحمر الحبه لدة لسامريين، عوامين على صو، ثم مدني يكتسب حياته من عميرة وروح المكان.

إن عظمة مكان كذا، شئ ليس في حدوده، لا يمكن سدها، لا بذلك ليس شعري بعبارة مدني، موسى على بقة حبه بسمات المكان وحضائمه،<sup>٧٧</sup> كذا لم يلد من بعدنا، لسطع لسابق وما يمكن ن نخله بعض كذا في القدر، ثم انه من لبحث وصحي نتحدث عن الادواب والتعبيرات التي توصل بها الشاعر لكي يكشف عن عمق شعرية المكان والزمان للمدينة.

\*\*\*

ولا يس أن سوز عموداً، هر يحكي «شعرية الباطن» من خلال سمع وروائي رقيق يسري في جنبات الخطاب الديني، لؤكد أن هذا الخطاب المهم في مسيرة الشعرية المعاصرة يجب أن يسقط عن وجهه المشرو تلك العبارات المسكوك، التي تصرف بجدورها في بطون المعاجم، إلا بطل حقايقاً هلامياً لا هوية له، يقول الصغري في عبارات شعرية بسيطة، يصف فيها ملابس المسلمين يوم العيد من قصيده «يوم العيد»

أدوا صلاة العيد

وانتصروا

فَرَأَا

رائع الألوان

في كل القباب

أناؤهم

تحتج بالإبهاج

في وجه الربا

إن صورة الأناؤ - على عمق بساطة «شعرية بساطة»  
 في ثقافته راقية من عهده الشاعر ومعه يقول معنى من معنى لون هذه  
 الأناؤ، ولكنه أحيى من خلال صورة شخصية تطلقه بالصريح  
 والمكشوف عنه حين سما - لأرباب من شهب إلى المزدحج الإنسانية  
 الذي يملك الإبهاج في بساطة الملبس حجه في وجه الربا، من يمسون  
 لعالي ربا، وسبعة إن الإبهاج - وهو معنى مجرد - يصيح حجة داعية  
 تصيح المتعاهرين ربا، يملكها المؤمنون البسطا - الذين يمسون سورانية  
 الأناؤ يوم العيد.

وإذا كان د مكثي يرى أن المهمة الأولى والأشد بساطة مدور  
 الصورة لشعرية، أن تجسد ما هو تجريدي، وأن تعطيه شكلا حسيًا<sup>27</sup>  
 فإن الأشد بساطة تلك لثقافية التي يستطيع بها الشاعر صيغة هذه  
 الصورة، وما تحمله من معانٍ مسكوت عنها توجي ولا تصرح.



## شعرية المكان والزمان في الديوان بين الرؤية والأداة

«كان المكان والزمان يمثلان عند المفكرين والمبدعين مجالاً للروى الجغرافية والنفسية والقيمية وغيرها من مجالات الفكر التي تقبل مواقفهم من قضاياهم؛ فإن هذه الروى لم تكن بعيدة عن فكر شاعر كالصعري؛ انحد من المدينة مجعلاً لهذه الروى إذ كان الاتجاه الروماني هو المسيطر على قصائد ديوانه (خاصةً حتى قصائد نصفه الأول). فإن هذه الروى تتسع قليلاً عن هذه الأسكافنة الرومانسية إلى مخاطبة الواقع بإيجابياته وسلبياته؛ في قصائد أكثر شعرية وعصبية ووعياً بطبيعة التصوير وحدائق الروى ورجاحة الفكر؛ ذلك في نصفه الآخر مثل قصائد «القناع» و«الساتقون» و«على يد سحر» و«مذكر» و«حارب أحسنه من الملاح الأوسي».

وبنكم بقصائد صديقه نجيب بركات في مظهره لشعري - ما يجعلها تترك في عي المتلقي سطوراً متداخلةً يسأل في أن حين صياغتها من قصائد ديوانه يبلغ سببها في جبر البوح الرومانسي والتصوير لوحده من شمس ليلي بعدد معنى نفسه غير قصائد الديوان الأولى التي تحللي مصمومة مكاناً وزماناً بقولها: «مختبرين بأن هذا لسعد الرومانسي لم يعاد كليله تمكك لقصائد» وإن لم يكن طابعاً طبعياًها من قصائد النصف الأول من الديوان. ولكنه على أنه حال يعاد لمطروق منها تصويراً، وربما مباشرةً، ما دعا بحكم أو مارتد بحكم لقياس الجمالي الذي ربما يشير حقيقة بعض نقد النقد الثقافي

ولعل من غير القصائد السابقة من ديوان «المهنة» أنها تمثل ما سميها بالنص المصوح، حيث تحمل القصائد بعيداً عن البوح الرومانسي أكثر من قرعة؛ قد تقبل كل قرعة منها ما قد يسميه انتهيكيكيون بالقرء الخبط reading miss حيث تحتتمل إحدى هذه لقرءات ما

بتجاوز ما يتراءى للمتلقى أنه من خلال بنية النص شيئاً إلى ما يتراءى من خلال بنية النص شيئاً آخر مقارباً أو معابراً، كالاستقال حالتهما من الخطاب الاجتماعي إلى الخطاب السياسي مثلاً، كما يمكن أن تنبئ صحة هذا لرغم حين نحمل بعض هذه لقنائد التي تتراوح بين بساطة لروية وغموضها الشفيق.

فمن خلال بساطة الروية وفق خطاب اجتماعي و فني، يمكن أن نعيش مع لشاعر قصيدته «الساكنون» حيث الإسقاط بصحبة المكان المقدس / المدينة على الواقع الاجتماعي السليم، حين يقول:

أَلَذَّنُ الْفَجْرُ

وَالنَّائِمُونَ

على الساحة المرسومة

للمسجد النبوي

صَحُوا

بنشور الظلام

لفصل الكفوف

وصف الصفوف

لم يمتد

في المكان سواة

وحض النجوم المعلق

في الأعمدة

بأفق الصامدة

مثل القرون

ويحتوي السجادة

بطلق صورا خرونا

زيارة..

زيارة..

زيارة..

نهاية

المساحة

حمراء

زيارة.. زيارة زيارة

المسكونت منه ولا لآلات حديد متصدد - رغم هذا كله معانيها  
الظاهرة كمرآة من ذلك طرف - في مكرب حول - وسط لبعض من  
الشعر الدرس - من غايته من شكل - فمفرد - من صور  
لأبيه لشي يلفظها المكان وقديسيه معا - هذا الصنف يتشبه في بعض  
لناس من الذين لا يعرفون في دهر ولا في قديسيه المكان - لا ولا دمة ولا  
يبحثون الا عن مكسب مادي بحث لا يتمثل روح المكان ولا الانتماء  
إليه.

وما ذلك الذي أشربا إليه عالياه إلا لأن هـ المكان - عمدت بطلق  
يشير بدلالته إلى المساحة الجهرية، ويشير إلى البيئة الاجتماعية،  
ويشير إلى الإنسان الذي يظهر بطبيعته المكان ويمتلك معه وأحد منه  
ويعطيه، فتتوأم بينهما سمات اشتراك وملاصق شمول، وكذا الأمكنة  
حيثما تستجيب لوجود الإنسان، وتصيغه بملوتها وملاصقها

وعلاقتها»<sup>31</sup> ولكي هذا الصنف من السائقين لم يكونوا على حد المستوي وكان هؤلاء رغبة اسمائهم إلى المكان جغرافياً بحكم عملهم لهمى خدمة لزوار لم يكن روح المكان وساكنيه العظام في حساباتهم لمدنية

وقد استطاع الشاعر بشعرية البساطة أن يوصل بأدواته الفنية لغةً وتصوراً إلى ما يحققه هذا الناتج الجمالي (الشعرية). ولدي برشع هذه الخصائص في دهر المتلقي عن طريق ما تعكسه عبره المكان وأهله معاً تبدأ القصيدة بعيد رصي دسي: حيث أذان الفجر يعتصم المكان لنفسه أراحه ثمرة لمسه دسي، رصوا مكان برمان ه يرتبط أرباب رص من أوز لنفسه رصه فصور دسي، لشاعر حيث تتبدل رص من رص من أوز لنفسه رصه فصور دسي، لشاعر لرمي رص من رص من أوز لنفسه رصه فصور دسي، لشاعر في أولئك المدن رص من رص من أوز لنفسه رصه فصور دسي، لشاعر لمرمديت عبادة - هؤلاء - رص من رص من أوز لنفسه رصه فصور دسي، لشاعر بحسن لفهم - منهم لدهن رص من رص من أوز لنفسه رصه فصور دسي، لشاعر يدهن غيرهم على أيه حال. وقد كان الشاعر نفسه معاطفاً معهم: لأنه في نهاية المطاف صورهم - في صورة حركية بارعة وسريعة متلاحقة كانه لقطه كاميرا - أنهم يعيشون الظلام وقد داح بهمهم بقطه لأدن، مقاصو رغم لكسل الظاهر الذي يوحى به بيش الظلام - في صورة تجسديه - للوحوش والصلابة

وقد أحسن الشاعر في عبارات أهر بسيطة وموجية أن يرسم للسائق صورة كاريكاتيرية تشير للاشمئزاز بأدائها بأسلوب لعطف: حيث عدم جسد المكان به. فهو - ما يوحى به وار العطف - في قوله «هم بعد

في المكان سواء وبعض المتاع المطلق في الأعمدة» وما يشبهه ويجعله هماً بلا قيمة. ماد كانت دور لعطب تفيد المشاركة في الحكم، فكفى بهد السائق إرداءاً لشأنه أن يكون كماً مهملاً في حساب المكان والبشر، كالملايس المعلقة في الأعمدة.

وفي صورة تاليف يصوره الصوفي بلفظ عمامته كالقرون بما يوحي بالدورانية والتسلسل إلى صورة الحيون في القرون. لا همة له سوى صوي السجادة حول المكان المقتضى غير مراعاة من عكس أنفاسها حوله لقدسي وهو ينادي مردداً بصوته حرون «ربارة» حيث ما يستمعها هذا الصوت من توافد زبائنه يهزون عليه عبقها المادي الخالص

ولم يكن استدعاء الشاعر لشعرية سبيلاً حمرة، وقباء، والمساجد بوصفها مكان سرور، معللاً دلالات زمنية، بل هو مدى له دلالة التي لا يدرك سفرها هذا لسائق هذه البردة من جهة الأماكن التي يستقطبها الشاعر من بعدد لها أثير تروها من لفظة تصويرية الخفية به برودة هذا الأماكن ساكنها كانت مبدئاً حمرة، مد لله، كالجماء دون ذي إحساس يتعدى المكان بوصفه مكاناً يعجب في حيز جهر في يبر عليه مالا، إلى الإحساس الديني العظمي بالمكان وساكنيه، والذي لو ذرت قليل الإيمان قيمته وروحانيته لكان - مع قليل من إحساس - قد حرك شعوره لعسل الكعوف وصف الصعوف كهؤلاء، لسائلة الساكنين ولكنه تسادى مع ملايسهم المعلقة بالمكان دون روجهم لمعلقة به وساكنيه.

إن قصيدة رغم ظاهرها البسيط تأتي من المكروب عبد أسعاف ما قاله ظاهرها وقد أحس الشاعر حين حثه قصيدته مكرراً كلمة «ربارة» التي تردت من قبل، ليحصر ذكر لسانق للأماكن قباء، /

المساجد / حمراء بين مملوءة يرددها، بما أوحى بالمسجعة - لبصبح مصرى  
عبقرية المكان مع كلمة «زيادة» - أدراج الرياح..

\*\*\*

وإذ ما ندرجنا غير قصائد الديوان مع خطاب لصهراني الشعري  
من «شعرية البساطة» إلى «شعرية الترميم» من خلال قصائد لسي  
تحتل أكثر من قراءة، وخاصة ما يمكن أن نسميه القراءة الإسقاطية فيه  
بدوننا سنلق مع قصائد متناهية المستوى في هذا السبيل بين ما يأتي  
مرمراً - فيما ترجمه رويس - وما يأتي مظلة العوض ومن أروع نفسه  
لمن الصنف الأول تأتي قصائد مثل «عنى لدائري» «تدكار»، ومن  
الصنف الثاني تأتي قصيدة «القناع»

\*\*\*

مع قصيدة «عنى لدائري» - «لكم طريق ملقى حول المدن  
يقوموا لعمول أبدي لا تسعد - تناهروا - شئ مضمونتها، حيث يقوم  
الشاعر برصد مساهد يبدو ظاهر كل مساهد منها بهذا موقف من  
الموقف استنبه سي به عنى هذا الطريق - مساهد نظرين المقعد،  
ولكن شينا شينا ومع تقدم مواقف الشاعر ررة من مشهد إني حر!  
يكشف أن الشاعر الذي يبدو متلهفا لكشف هذه الشبكات - يشع عنه  
مفهوم الرؤية - فيما أروع - لتجاوز الدلالة الظاهرة للطريق لدائري!  
ليتناساعد لإحساس به عبر المقاطع الأجيال إلى أن يكون هذا الطريق  
لدائري مرمراً للشارع العربي في المدن العربية. لتبدو هذه لصور السلبية  
رموزاً ودلالات سببية لما تقع به الساحة والمدن العربية من هذه لصور  
بشراً ومواقف ورؤى.

وما قد بقوي هذا الرعب عمدي: أن كل مقطع من مقاطع القصيدة  
يبدأ بهد السطر لشعري «أنها الأسود لماتع لسم» وظاهر لمعى قد

يسحب إلى «الاسفلت المقطرون بالقطران الأسود» عما يعكس حالة غائمه منذ مطلع القصيدة بحاله من التورير / القمو / الاغتراب ومعاني أخرى يمكن أن نكتشفها عبر معايشة القصيدة تحليلًا يبدأ لشاعر المقطع الأول من لقصيدة قنلاً

أَيُّهَا الْأَسْوَدُ السَّائِغُ السَّمَ

لَا تَتَبِعْ...

كَلِمَاتُ غَيْبَتٍ

فِي التَّوَارِجِ جَسَدِيَّةٍ

مِثَارَةٌ

عَلِمْتُ الْمَحَطَاتِ أَشْرَعًا

وَالْمَسَاءَ

بَعْدَ

وَأَنْ مَرَّ مِنْ جَانِبِي فَتَبَّ

تَهْدَأُ أَعْيَانُهُمْ جِلْدَةُ اللَّيْلِ

أَيُّقُنْتُ أَنْ:

الْهَيَاءُ الْجُنُونُ

إن تلك الرؤية التشخيصية للطريق الدائري في صورة إنسان يتجرع الألم مسيحيًا إبداعًا، ليكشف عما جفها من إحساس بشاعر غير رصينة، وكأنه يشارك هذا. لد تزي حاله من القهر والخموع، ثم يأتي أسلوب الهيء لا سمه «ليعكس حالة أخرى من التورير» بوحى بالتناقض جبان إنسان يستعذب الآلم ويتجرع سقمه. وتريد نقاط القطع بعد قوله «لا تمتد» من تجر حاله لإحساس العاصم باللاتهايه التي يريدنا ومع

هذا المقطع تبدأ أول لفظة لتجسيد الإحساس بالقلق والاضطراب فكلمة ابتلع اسرء من الساعات الدائري مبادرةً تحوّل الإحساس بالمحطات في رؤية الشاعر إلى أشعة

وإذا علمنا أن المحطات تكون دائماً للتوقف لدى بعض اشعور بالأمان/ سلامة لوصول/ النهاية، فإن تحول المحطات إلى أشعة غير مطوية - غير هذا التشبيه - لتوحي بسرمدة السير التي أرادها لشاعر في استعداد للألم، علامة على أن لأشعة غير المطوية هنا لتتوقف تريد من إحساسه بحسب غير مأمور العواقب خاصة إذا عرفنا أن هذه الأشعة - غير بشبه آخر - تسير في محور من المسار - أو مسار - من محور شعاع ظلمته ثم - عتبات - بعد - ف - بعد - لإحساس بالسرعة متباعدة في لشوء - محور - سلكاً - في إحساس لشاعر يسير لها من في ولا محطات

ولكني يريد - الشاعر - حباً - ما - به - هو - ربحاً - لا - هواناً - جعل صورة لفتيان أدس يهرون حبه سيار بهم وهم يهرون في صحبة يهرون جلدة الليل أسود، بهبهه على من حفي من سائر - حبه هذه الصورة التشخيصية - في أن تبدأ مع حلقة الليل معاودة لشي تساوره ولكنه يرفض أن ما يعملوه لا يتجاوز حالة وطناً من طقوس الجسور حيث تساور الحياة بعده وربما بعدهم - مع الجسور حيث لا - ما - لهم ولا للشاعر الذي ظنّه في غائهم.

ومع المقطع الثاني تبدأ لفظة مسوترة جديدة، تسعد من الساعات الطريق إبعاءً لفكرة جديدة.

أبها الأسوة السائق المم

لا تشه...



لندفقه

مازال فوق الرصيف

يلفتن في قفرة الأرض

عما يريد

هنا

وهناك

عن بقايا وغيب

ويصف عد مع هد متفجع خط لدراسي في لعبه حين توحى  
الترايات بدرى في ساعر يتلوي سحيا على بحر صير فيه اشاعر  
للدنري / سمعان يدف ركن منجوع من جسده بدرى مكنيا  
لهلكته حيث يفتن فوق رصيفه على لينة منه من قريب بعيد، ها  
وهالك عن بقايا وغيب يد حومته في نيهه المظلم

وان ما يد معورن بحر في احساس بالدرى مكنيا رفعيا إلى  
الماثري مرشرا به فاسا يمكن من تحيله رمزا للشارع العربي الذي يعاني  
حالة اقتصادية متردية، لا يجد أبازة، حيالها ما يسد رمقهم لعدم التكافل  
ولشكاكس لانساني بين ابائه بسبب ما تعج به بعض الشوارع العربية /  
المدن العربية من لصوف بأكلون مغدرات لشروة، ويسهبون حق الفقراء  
المحتاجين لأقل ما يعيم اوده ويرى عرب إلى نصوري الذي زعم القطع  
الثالث التالي

أبها الأسود السائق السوء

حتى عليك

وَلَا تُحِطُّنِي

عمود القطب

بعد أن أعمت

مُطَالِبَهَا

### في دجاج المدينة

كَمْ الْمَتَوَاتُ

### روايت شطط

يؤكد قد قطع — منها ح في حدوده منه لأحدث حيث  
تجلى بحدود معصية والعقوبة من مطع التفتد د قد مدغم ما  
مدعيه من حد د خطب فوق لة نص الطعمة من مغل دالات إلى  
التميز من حال فيه المعصنة إذ ك الحساس! مواطن عربي قد  
غيره من أوصاف د و كان شئت منه جماعة تعبد من الحالة  
لاقتصاد المثر به للسار العربي د قد قطع بأني سيباً يجب  
نفي هذه المجاعة.

وهذا يستغل الشاعر مصطلحات ومفردات المخان مثل (عيون القطط - دجاج المدينة) ليستغل عليها ما قد يوحي بها أراد تجسيدها ترميزاً حتى يعلم أن «عيون القطط» هي المفهوم الواقعي (بعد أن فقدت دلالتها المجازية على ألسنة العامة) تضي تلك الإشارات الصوتية لزوجة في الطرق لتهدئ السائران بصوتها اسبصاراً للمخاطر ومن ثم تجسبها ولكن الشاعر بسجاور هذه المعاني إلى ما توحي به رمزاً، لعدو عيون القطط رمزاً لعيون المفوض الذي تشبه عيونهم عيون القطط السمية التي شبت من أكل دجاج المدينة وغنا يسمى دجاج المدينة إلى حير الرمر

بديلاً عن حقيقة الدجاج بوصفه طعاماً سائفاً لأي جائع، فيصير رمزاً لحق المواطنين الذي يأكله هؤلاء، النصوص الوحوش حيث يعملون محالهم في دجاج المدينة التي يتمتع بها الرمر إلى أن تكون رمزاً للموطين أنفسهم. وتنسج المدينة هنا لا لأن تكون المدينة المقنونة معط التي انجسني هؤلاء النصوص بل سلوة منها، بل لأن تكون رمزاً لأمكنة عديدة قد تشمل كثيراً من المدن العربية.

ولكن بغوى هذا الرعب المأوي، فإن الشاعر أراد - معاناً في ظهارة جشع الققط - تصويرها في صورة من لا تكتفي طعاماً بسلب أصحاب المقنونة حروفهم بل بها ساعد يحفظ ما يشي لهم من أرعة عسى الظهور ساقط قبل - بهم مشوية شون سقطت وها - وعين طير لا يح - مونة لشاعر على معان دوحه قد كان في المعرض - بلاخر النصوص - انقطعت السماء في سبب الحاسر من دم الشعب - ان سقطت هي - من ملاحق هو صحن، - يهرب من - من دون أن يلاحقها - قد بعد أن عاشت في الأرض فساداً - وكان الشاعر يدعي من تركوها على هذا النحو فساد في الأرض ويريد بغوى هذا الرعب المقطع الأخير

أيها الأسود السائق السُم

لا تتعذ...

تَعَذُّ... تَعَذُّ

إلى عالم

لا يَحُلُّ القوي

أو يَسُدُّ الدُّروب

## شُقْ صدر الرمالِ

وأصلح به...

مُفَضِّلُ قاسية

لعل هذا المقطع الأخير الدقيق بعيدية وخصوصية مكان الطريق  
المهمشي الدائري، يعرّب إلى المشتلي ما رسمته من كور لدنري ها كان  
رعراً للشارع لهربي المضطرب إن لصعراي يطلبه إليه في قوله «لا  
تنبه» بجلي ها حالة من الأمل على عكس تكرار أسلوب النهي في  
المقاطع السابقة وما كان يحصله من مشاعر لائم والتنبه إليه يعقب لهي  
- الذي يوحى هذه المرة بالأمل - طب منه يعني لآخر - بعد - بعد -  
ولكن إلى أي مدى، وبأي كيفية

إن تصور من رسمه - طبعاً عما يسمى من المديونة الموروثة لمقدسة  
بجلي روح عكن من حيث طلب من هم استعاري - بعد - بعد - من  
بقعته المندسة المدينة الموروثة من - لا نهاية - في كل حال عسى أن  
يبدأ لاصد سها لكن ما كنه هذا العالم لدى مناء - به عالم يبدأ  
عربياً إسلامياً، وبعد إلى سائر أديب حيث لا حدود مثل معنى معرفة  
وعلمانية، أو تعدد دروب الفكر تواصلاً بين قراء.

إن الدنري يشخصه لشاعر ها أقرب ما يكون إلى هارد بهتلج  
تري لعالم لظالم لتاهر، مطالباً بإد ان يشق صدر الرمال التي تعبر عن  
هويتا حيث عبقريه الصحرا، التي ولدت محمداً صلى الله عليه وسلم،  
وأمنه من ذرية إبراهيم عليه لسلام، ليهنو صدر لرمال بعد شقه منقش  
ليجس لعالم لهربي صفاً وحداً يصلح فيه ما غيرته الخصومات والأعداء  
وشياطين الإنس فقدا مفرقاً

وعكسا أن ترعم مرة أخرى أن هذا المقطع الأخير يأتي متصفاً -

في خطاب ديني - مع ما لا حصر له من احاديث للرسول صلى الله عليه وسلم بدأ من شق الصدر لاجراج ما في صدر لعالم العربي من مصغة الأحقاد ليستبدل قلوب أنثائه الفاسدة بأخرى تنزع منها فساد الصفة والأحقاد وهما تتناسخ صورة الشئ مع ما جاء من حديث لرسول عليه الصلاة والسلام الذي برويه المعاصر بن بشير عنه صلى الله عليه وسلم «لَا زَنْ فِي الْجَسَدِ مَصْعَةٌ إِذَا صَلَحَ صَلَحَ الْجَسَدُ كُلُّهُ وَإِذَا فَسَدَ فَسَدَ الْجَسَدُ كُلُّهُ أَلَا وَهِيَ الْقَلْبُ» (33).

وعبرية المدينة مكاناً بعدد من روية الشاعر إليها - محوراً لبعاله ولكون موضعها مكاناً مستثنى تحذره من امسات البشر أحاديث لرسول صلى الله عليه وسلم بها برويه عنه بن هزيمة رضي الله عنه «أمرت بحرق كل كلب يقرى بقولون سر» في المدينة، يعني الناس كما سقى لكم حنة حمة - رقتوه بقوله لغيره «أنا كل لقرى» «عبيهم كئي بالكل غو» يقينه لا يمكن نسيب عسى لماكول . وقيل المراد غنمه الغنم «لن تمسكوا نفسكم من حبه عظيم قتلها» حتى يكون عدماً (34)

\*\*\*

من خلال ما حيلناه من بعض قصائد الديوان السابقة كشعراً لتجلبت شعرية المكان والزمان، اشيات مصامين معينة وأخرى صيغوت عنها . وكان سبيل الشاعر إلى بثها للفناني ذوات فيه، يحج من خلالها أن يجعلها متواشجة مع مصاميه تحقيماً لشعرية العصر وكان من أبرزها التشكيك بالصورة ووسائلها . ومن أبرزها براسل الحرس والمعارضة التصويرية والتجسيد والشحيص . وكذلك اشكيك يا تخاصي . وبخاصة لشاعر الديني واستدع الشحيصيات التراثية . ولحق أن هذه لأدوات كانت تاجحه إلى حد مقبول في إقتر هذه المصامين عند المتلقي

من خلال خطابات ديبية تواشجها خطابات شعرية تسيّر نحو الانجاء  
لرؤى نسي

وقد استطاع الشاعر من خلال التجديد في رؤى هذه الخطابات، أن  
يكون متسقاً مع معطيات ومفاهيم الشعرية، وإن كان قد وقع في بعض  
المطبات على مستوى الشكل، والتي سوف نكشف عنها في نهاية البحث  
وسنحاول فيما تبقى من صفحاته أن نتجلى هذه الرؤى

\*\*\*

في نصبة «تذكار»<sup>١٦</sup>؛ يتلاقى المكان بالزمان لتتضح  
خصوصيتهما وشعريتهما تشكياً بالصورة التي تبرزها اندمجه لتعويذة  
والتشخيص والتجسيد والتجريد، علاوة على التناص القراسي كل ذلك  
من خلال طقس نسي سحده هو طقس لوقف نسي لأضلال يومئذ  
موطاً لندش الذكريات، بزم النسيء، معانير، سبده عليها  
والحق أن نسي نسي معانير نسي، هذا هو الطقس في روائع لا  
تساها ذكر، لشعرية معانير، جعل امرها رغبة امرهم ساجي  
«الأضلال» يقول الصفراني من قصيدته «تذكار»

.. وإنهارَ العارُ

بشعر

فلت عالقة

بجدار الجار

رسم الصباح بها القفا

دري المنة يكتفه

جمع الأمرار

أَلْقَى

بِكُتَيْبِي يَوْحَا

وَشِعَارَ صَبِيٍّ

لَوْقَ جِدَارٍ

يقف الشاعر أمام أطلال دارة المتهدمة، فتستوقف بصره وجوارحه  
مشكاةً ظلت معلقه بعدار بيت جاره في شموخ يعكس مدى عتزاز  
الشاعر بهذه المشكاة محط تذكاره ومع نداعي لذكريات في أرض  
مقسمة في ذهن شاعر مدبّر مسكون بالقرآن؛ يسمو «الصهر» في المشكاة  
عبر مدائن درسي من كونه مسكاً، كما أنه كره في مشكاة القرابية  
المقدسة، حسب مصدرى محفوظ معه قوله تدعى من لأمه الخامسة  
ولثلاثين من سورة، سر **«الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة**  
**فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من**  
**شجرة مباركة زهونة...»** الآية

ويسرر محفوظ الشاعر لأنه حسب «مثل نوره» ندي يهدي  
ليه، هو نور الإيمان والقرآن في قلوب المؤمنين **«كمشكاة»** أي كوة فيها  
مصباح، لأن لكوة تجمع نور المصباح، بحيث لا يشرق ذلك **«المصباح في**  
**زجاجة الزجاجة»** من صعانها زبائنها **«كأنها كوكب دري»** أي مضيء،  
إشارة إلى **«يوقد»** ذلك المصباح الذي في ملك الزجاجه لدرينه **«من شجرة**  
**مباركة زهونة»** أي يوقد من زيب الزيتون الذي نازد من أسور ما  
يكون <sup>(37)</sup>.

ويتخذ الشاعر من الشاخص القراني مع معنى الآية ما يستشرف به  
لق نور المصباح، الذي جعلته مشكاة دهره، إلى نور رباني دري اللمعة،  
ليجلى عليه قمرًا من الجلال والقداصة؛ يوحى مستقبله المتلقي من روح

المكان، ثم يربط لشاعر هذا السر الديني الطاهر بعالم الطفولة الطاهر البريء، بين أطلال المكان وهذا نمط لمعرفة التصويرية بين عالمي فيزيقي، وميتافيزيقي.

فعلى الرغم من أن شعاع الألق الذي يمكنه ما يجمعه من تمرار حائق الكون في عجائب مخبرياته كسود البرقي، فإن هذا الألق تعصُّ معاليقه و تمرار لعالم الطفولة البريء. غير معارفه تصويرية. حين يكتب عالم لشاعر / الطفولة بوحاً برياً، ليصير لألق هو البوح البريء، وهو أيضاً الشعارات والعبارات التي يكتبها الأطفال ذكريات في المجلد

إن لائق لطفولة / س. ح. محمدي في صورة من استجسيد والتجريد حتى يحول من محسوس بالزوية إلى سحر. حميد سحر. وأغنى (البوح) من صورة شعرات حميد برقة، سكبها الألفاء. كرات على الجدران من سكب لشاعر إلى سكب مد. ت وأنها أخرى سب رمراً لعالم الذكريات، التي تتبلى عنها:

هي وكفى المشكاة كتاباً...

سجدة

محو

وصول

يلتصق بمحضر المامي

ويعد

يعد

كبد. تهازل





عليك رطباً جنيّاً». فإذا كان المناقطة على صريح رطباً لديداً ناعماً من النمر» فإن الشاعر جعل ما يمسك من ذكرته لديداً ناعماً من الذكريات التي تروّده للرمس العائث الجميل، هيئنا نطق بصدق - في معرفه «مشاور» - هدهد الشاعر في همدسة شكلية بحوية بصيغة الحال التي كررها مراراً ثلاث.

### «مشواراً» - مشواراً - مشواراً»

وقد جاءت لفظة «مشوار» الأخيرة ساكنة مع المشوار الأخير، معبرة عن حال من الشوة والوصول إلى قرار الذكريات الجميلة التي يهدى بجنى ثمار لذة مع المشوار الأخير

وحى ندى ساعر الخالم مع ذكرياته الرومانسية على واقع المر يستعيت منكبه من أخرى قائلاً:

يا للشكة به، علفت

وانهار الذكر

ستظل تصافيني أهدأ

وأظن أعتلها تذكراً

وتسهي القصيدة بالشكة مُسَعَّاتُ بها؛ كما بدأت بها مصحفاً للذكريات حين يستيقظ وعي لشاعر أمام حقيقة «نهار الدار» فيستعيت بالشكة/ الظل الباقي من ذكريات حبيبه لداره القذعة التي يسكنها إنه لن يسلم لمرارة الواقع لو «نهار» جدار لدار الذي يحجبها، لأنني ستظل تذكراً عالقاً بروحه، ساقطه في استعداد سمرندي كما يحب إلى مضيق الجميل؛ مادامت متشبثة بروحه

رغم ما تشله لقصيدة لفياحت من تصوير يتراوح بين البساطة

و لعمري لدي يكسب بعض شعراتها، فانها تظل في حيز أفق انتظار القارئ لدي معونة على هذا المعنى وليوح التوحيدي من الشاعر غير ديوانه. ون تسمى. من لحنه في رؤية الزمان والمكان: سعيًا إلى الترميز لدي اسعاف بالمعارفة وبراسل الخواص واللباس لك شفرتة

ورد ما أراد القارئ/ المؤول/ المتلقي، أن يستبدل أيقاً آخر لانتظاره بوصفه مشاركاً في إنجازه وفق نظرية التلخيص. فيمكن استرشاداً بهذا السبيل أن نسمو بالترميز درجات أوسع أفقاً حين نمر - في ماويل آخر - بالدار المبهرة للعظمى المحتبة أرض الزيتون المبارك الذي يقضي مشكاة الأقصى الخمرج - في هذه الخاص لفر من «سابق» - ورمز بجماد الجار بسور. ب. خول منهد من مرمك سبور. بعض المشكاة دوماً ورمز سمره سور والأمل. يدي يدي من حده سبدي مرة ويحيو صر وسبق بعد الح. الذي حل به. ك. مشكاة. رمز آخر للصمود. سمه ه. انما. ون هذا سبور مكي عادة در ١٠ تأويل القصيدة. غير ان طبعه بحث لا تحتل هذه الآن

\*\*\*

وفي قصيدة «مجازات أحبة» من الملاح الأوسي<sup>38</sup>، تتفاعل الرؤية والأداء لإبراز شعرية كل من المكان والزمان من خلال الاستدعاء لقصاصي لشخصية مدنية من الجاهلية، هي شخصية أحبة الأوسي يستدعيها الصغري بوعي شديد، ليعطى على هذه الشخصية كل ما يريد، بعد أن ألبسها ثوباً مديناً معاصراً.

وشخصية أحبة كما عرفنا من كتاب تراثي «كالأغاني»<sup>39</sup> غيبة ومناقصة؛ فهو شاعر مشهور، وعلى المستوى الإنشائي هو مكر ذكي يسمي «دكا» في الحديث والقداء، وهو الذي حير تبع اليبس وفاتنة. وفي لحنه الآخر هو مراب شحيح على ماله بأكل أموال الناس ياباطل

## ليتعالى بالبيان من دم أصحاب الحفرق

ويركز العنصرى على جانب سلبية من هذه الشخصية التي ورد ذكرها في كتاب لأغاسي، ويتمثلها جبراً يدفعه في سبيح قصيدته متناصاً مع هذا الجبر، ليعيد به بتأدية تعه المعاصر، مسقطاً على الواقع السلبى الاجتماعى، والتعبير لحضاري الوجداني الذي صاب للمدينة المفقورة

ومما تمثله الشاعر من ذكر حيرة أن «أحيحة كان إذ ذات سيد نومه من الأوس، وكان رجلاً صعباً للمال شحيحاً عليه يبيع بيع الرب بالمهينة حتى كاد يحدد ما هو فيه ركب نه بيع سمح من كنه سجع عليه، وكان له باعرب جور من سجن من سوء يجر به لا يقطع فيه وكان له أطوار من سوء عدل له المتفطن» وهو لدن محقق من حين قتال ثيفاً وسمه لصاحب بالعبية في السنة التي يفلن بها به، به به بهجارة سود ريش عليه سرقة بهف، سئل بقدمه ثم جعل عنده مثله يراها الركب من عسره به وبه، كانت لأطاه هي عرقه ومعتهم وحصولهم لتي يحرزون فيها من عدوهم \*

يعود لصنوبراني من قصيدته «إحباطات أحيحة من الجلاح الأوسي»<sup>(40)</sup>:

بظلمة حيث استعار الضياء  
وأدركت الشمس معنى الحسرم  
وهبت مضي غاتم الأمهية  
أناغ البلى والظلام الظلم  
تمتد في المنتهل المساء



لاحتلاف وتعدّو بين اوصاف كان من شأنها أن تتفق وتتماثل»<sup>4</sup>.

ويبدأ الجرح السابق من العصيد بإحدى هذه المعارف: «قد كان من المفترض أن يكون الطيور هم ساكني طيبة» التي وطنها حاتم الأثبياء، صلى الله عليه وسلم و«فاص فيها دורה الذي أدركت لشمس معه معنى لعموم»؛ فرب في حير مفارقة فادحة في عصرها الحالي يرى ساكنيها زموراً الليلي تتمثل في الظلام والظلم

وهنا ندعّب مسميات الأماكن دوراً مهماً في صوغ شعرية النص وتعميق مداحة المفارقة من خلال مسمى المكاني «طيبة» و«المستظّل»<sup>5</sup> «طيبة» (المدينة طاب؛ هو - المدينة المسورة) والذي سبّحها بهذا الاسم هو الرسول عليه الصلاة والسلام في حديث شريف «عن أبي حمزة رضي الله عنه قال: كنت مع النبي صلى الله عليه وسلم من مكة حتى شرف على المدينة فنادى: «هذه طابه»<sup>6</sup> من «طابه» و«طيبة» و«شرف شراخ» الحديث مهما «مستغاف» من شهاب لقصص ترونها حولها، ساكنها، وطيبة العيش بها»<sup>7</sup>.

في مدخل «طيبة» وما يحده محيط نربا هو «مكسي» ياتي «المستظّل» وهو - لأحد اطام أحيحة كما ورد في نص لأغاس - رمزاً للظلمة والظلم والعن واتحصاب الحفرون، وقد راده سلبية ما حمل به لشاعر؛ حيث أتاح فيه الليل حلاً وضعه لظلام الذي يعارق نور طيبة، والظلم الذي تجسّد في شخصية أحيحة الشحيح بما لديه من مال يكثره ظلماً وعلواً في لأرض و«المستظّل» هنا - يحمل تورية بين معنيين متبايعين للمكان: أحدهما اسم «طه أحيحة القديم، والآخر «المستظّل» المعاصر لأحيحة الرمز لكل من تاجر بأرضه. وأهلت حلاً وورعاً كان بظلال الحرم من أجل الشراء العايش، فكان مستظلاً ما مسجدراً في الأرض بحده الذي ينطق بأصالة المكان الذي يتجدر فيه: رما من آلاف السنين



## ونخلٌ يُصلى، وتبيحٌ يصوم

وهكذا: تتحول مبادئ أجيحة المعاصر الذي هو وفي لها مجسمة في بناء لأطوم بوصفها مواطن لعتق لقائمة والمتشعبة في لسلب من مال الفقراء المومنين ليدون لويال ساكنوها، الذين يسيب الأطوم/ القادو ذات الجود عمى أنقاص بيوتهم/ حلامهم عوذة، ربما مقابل مبالغ من المال لا تساوي لرؤيه الحصارية والروحية الديمية للمكان كما يراها شاعر كالصهرسي حتى ين هذه الروية تتصحم، ليشبع الإحساس عمده بالوبال الذي حل بالمدينة، حين جمعه بشمل بابل الذي شقعه في صورة شمسيل يعني في المكان لظهر سيج بحد يه سبل نسا لشرح الركنع لصائمين

وها ستوقفا رؤية مهمة تتعلق بوجدانيات وروحانيات المكان عند شعراء مكة والمدينة هم سون ذكريات بكتبا سحر بامصار توسعة للحرمين، وبهم صبرود ببيتان سيب روية سقطه وبكر سقطت عليها الضوء في بعض الكثر أشرت إليه، فالحلقة.

وتقسم لرؤيه، سمايفه عبر فريغ من الشعراء، لاون شعراء، كالصهرسي برون أن في هذا بعداً على روح المكان من أجل اشيع لودي، لذي لا يراعي في المكان قداسة ولا حصاراً؛ كما هي الحال عند كل أجيحة قديم ومعاصر، حين يلقي بابل الحرة الذين هم في رباط مع الله بعيداً عن المكان، من رصص، ومن له برص، بعد أن خلعت بيوتهم لشي تشبعت بعين وروح المكان. أما العربي الآخر، فلا يرى في ذلك غصاصة، مادام التطوير لا يظلم حضارة ولا بشرأ ولا مكاناً.

من لعريق الأول من شعراء مكة، محمد عبد القادر مقيده، الذي يحاطب صديقه المكني الشاعر عبدالعزير الرفاعي ناعياً ما حل بمدي مكة



القديمة متحسراً على مدلول الأحياء قائلاً:

فمدارج الأحياء قد حصفتُ بها أيدي العاويل تارة (وذكرتُ)  
وغدت معاهل للمشاة وبعضها نطقاً به صوت الرياح يُزجِرُ  
يُهَيِّجُكَ أَتْلُكَ مَا رَأَيْتَ وَلَيْنَ تَرَى مَدْنًا عَلَى ظَهْرِ الْوَنَائِتِ تُهَيِّجُ<sup>٤٩</sup>

أما عبد الوهيد الرفاعي، فيرد على قصيدة صاحبه ولا يرى في  
روعه غصاحة، بل يرى في التطوير والهاء الحديث مجدداً نالياً ومجراً  
حضرانياً، حيث يقول عن صفة:

أُمُّ الْمَدَائِنِ أَنْتِ سَمَّاكِ السَّيِّ  
لَا ظَهَرَ لِيْ هَمَمُوا لِمَجْدِكَ **قَالِبًا بِأَعْيُنِي** إِنْ جَلَدُوا أَرْطُودُوا

ولكن فيه نقصان، خصوصاً في قوله **بِأَعْيُنِي** لأني لم أكن  
عندها ولكنني كنت مع من يرى اسماءه مستكراً بعيداً عن روع المكان،  
ربما نعلم من ذلك أني نضج لأبواب القلب، التي حقراً أن  
يهتم بها قراءنا للقصيدة - الرؤى الظاهرة والمكشوفة عنها

تَوَارَتْ حَبِيبَتُنَا فِي حَيَاةٍ  
وَلَقَدْ مَلَكْنَا الْبَهِيحَ وَجُودُومَ  
وَمِنْ بَعْدِ مَا لَأَلْبَهَا الْبَقَاءُ  
وَلَمَّا بَ الْلِقَاءُ اسْتَحَالَتْ صُرُومَ  
مَشِيَّتْ بِهَا كَالشَّرِيبِ عَيْقَاءُ  
فَأَسْتَبَقْتُ قَلْبِي الدُّرُوبَ كُلُّومَ  
فَمَشَّطْتُهَا مَشْطَا الطَّيْلِ شَا:

وأطلقتُها في الصباح كسُومٍ

وكائناتٍ وكنتُ لنا أصدقاء  
وقلْ بهذا الزمان التُرومُ

ملي السبالي أيامهم والهناء  
مُصنعتُ سبيلُ كَيْفُ المعلومِ  
طواقمُ مساءٍ وفلْ والمساء  
بقلوبنا صافرة في السُجُومِ

تظل صدمة المصارة الحديثة - (أو صبح هذا التعبير - توزق  
الصفراس تسير - في مكسيك مني لكنه أحده سطو ومن  
بأنهم / صادفهم حتى زارت المدينة وحرما البيوي لشريف من بعيد -  
في صورة تشييعية - في حيا - وقد لفها لوحود من حول لصدمة  
ويعم الصفراس ذلك بمفارقة جديدة؛ حيث استعالت المكنة التي كانت  
عامرة بأهلها صرواً مقطوعة من الصخرة والإيمان.

وهنا تبرز ذات الشاعر لتعطي ثلاثية المكان/ الزمان/ الإنسان؛  
بعداً مهماً في إبرر هذه المذوقات إذ إن الشاعر يعيش في المدينة - وهو  
أحد أبنائها - غريباً عن عشائنا الأهل بالأس والمحب، ولكنه يسبح على  
لمكان ما تستشعره روحه، حيث تتحول دروسها - في صورة تمجيدية  
جديدة - إلى أشلاء جريحه ويعطيك الشاعر صورة حركية معبرة عن

سأسمه وقلعه واعترايه حين يرى كيف شيا، له الليل - لا هو - أن  
يحطها، وكان ليل - شريكاً ورمزاً - شاهدٌ من شواهد الحزن على ما  
استعالت إليه الخفنة العائرة يوماً نذيراً للغراب والاعتراب.

إن الشاعر وهو ابن الخفنة يحيل نفسه معترباً عنها مع أنها  
لوطن الأمن لكل الناس من ساكنيها وغير ساكنيها وما ذلك إلا بفعل  
أبطرة دالّ الذين يثرون على حساب ما يبدو ظاهراً للناس على أنه معبر  
حصاري وما هو في زوينة أمثال الشاعر سوى بعد على قلبه وعبقريته  
لأنه لم يعد الخفنة التي «أحد طابعها الاحتوائي لذلك التنوع من  
الأحاسيس عبراً أثبتاً في صلبها المدينة الاستشائية، المكان الذي  
يعتبره الناس ملائمة بين نوعه بحرية ووطنية من فيه يغرسه من  
الإحساس بقدر «نوعه الأول» مادة يسكنها من أحجّة؛  
تجبلونها دارة الاعتراب ليأكلها وغير ساكنيها

ويحب نفسه في نفسه كذا في ما يحضر نية مفارقة لشي  
قامت بحسب حب لا فيه من بريد يناس كسابي عهد بهدك الخفنة،  
والرمز/ دمس حسن - مكان لا حصى يحفظ برمان جميل من  
ذكرته، والرمز (أو هو لشاعر وأصدقائه) صار غريباً عن المكان الذي  
كان يجمع الأصدقاء - الذين كانوا ريمه لديها ولكن يتقاسم الشاعر  
احتراراً لذكريات هذه الأيام، براه يستدعي سؤالاً صريحاً للهجة لبعديّة  
بالشكيق ليلي «كيف العلوة» ليكون بساطته صائمه لمفارقة مع البيت  
الأخبر من القصبه حيث يطلّ مسان. أحدهما «مس» بصيغة  
التكثير، يأتي رمزاً للرمل الجميل العابر، وهو رمز الأصدقاء الذي طوته  
يد الاعتراب والسطوة والمقابل الآخر «المساء» بصيغة لسريرت وهو  
الرمز الذي يرمز إلى أحجّة مستدعياً دلالات الظلمة/ الظلم/ انقهر/  
الفصوصية، والدليل أن الشاعر أنهى قصيدته ببيت مكرر يدلّ على





بهيتها

فإذا ما ربطنا بين طبيعة الهمزة والميم صوتيين ضمنهما بحر الشعراء، وبين ريفاع هذا البحر، لكان الإحساس بتجديد الشاعر مقبولا في سعيه لإنتاج دلالة «وإيفاع» هذا البحر متدفق متلاحق، يحس معه السامع بالحذر والمتابعة وتوالي الوقوع وهو بحر بسيط ليس مطرد لتفاعيل مساب، ويصلح لكل ما فيه تعدد للصفات، ونشد بحرس من الألفاظ وسرد للأحداث في سبي مستمر كما يقول بعض الباحثين،<sup>43</sup>

ورغم أن هذا الباحث بأنه ليس ثمة علاقة بين أي بحر ومعنى بعينه؛ فإن لروية ناسه قد سوس مع طبيعه معنى نفسه، ففكر في: حيث يعلو فيها صفات أحيحة في سرد واضح.

\*\*\*

ولكن اعلم أن المسمى «يكن» من كل قصائد د. ن. نصراني على هذا البحر من الأدب، كان مع «شعر» له «محا» به لتجديد في لشكل المسمى حسي سردي «حساب» من مطبات غلب خائفا لا يدع هذا الشكل يضيف جديداً إلى مضامين شعره ورؤاه.

وول ما يمكن أن نلاحظه على الديوان هو ميل الشاعر إلى تقسية قصائده حتى ما جاء منها على سب «شعر لتفعيلة» وإن حاول أن يحدد في شكل وهنسة القصيدة العمودية، وبين هذا وذاك أوقع نفسه في مطبات البدع التي لا يقدم بديعاً فوق في مسطرة الأعراف، فلا هو حافظ على شكل القصيدة العمودية، ولا أصاب - فيما ظن - ما رعبه تجديدياً في شكل القصيدة ما يضيف في إنساج الدلالة، كما فعل في قصيدة «الغياضات أحيحة»

إن لقاري - لقصيدة «توحد»<sup>44</sup>، وقد جاءت على وزن «لطوي»

واقفيته توية، يجد الشاعر رغبة ذلك قد جعل كل بيت بمثابة ما يشبه أن يكون مقطوعاً مسبقاً، ربما ليوهمنا بأنه يحدد في الشكل العمودي ليصبح أن يكتب على شكل معيّن، ولو أننا رجعنا ما جاء، مفرقاً على أنه تصديق، لرددنا للحلّول نظماً إلى المخطوء نظماً - إن حار هذا التعبير - دون أن يضيف هذا الشكل إلى المعنى شيئاً

وإذا نظرنا إلى قصيدة مثل «وطني» وقد جاءت على وزن الكامل؛ لوجدنا شيئاً نفسه مع كل أبياتها، والتي جاءت على صور البحر بأمة عدّ لبيتين لأولين العدين جاء أولهما بدوره إما مصرعاً في رتبة وتصور أول، ومسطوراً في رتبة وتصور آخر، أما الثاني فقد سقط منه الشاعر تعبيده كاسم في نهاية به صفة، ذلك بقدره سري لبيته العمودية

ويدارب سداع بين القوافي سبي متبع في منقطع لأعراف كما  
ذكرنا في قصيدة مثل «فتح لخم» «سبي» «سبي» «سبي» «سبي» «سبي» «سبي»  
إن المبنى لا يفرق في سبوه له «سبي» «سبي» «سبي» «سبي» «سبي» «سبي» «سبي»

\*\*\*

وإذا ما عطفنا إلى قصيدة «إنجازات أجيحة...» فها هنا يتعلق بالتصوير، وما قد يحيلنا إليه من استقراء لطبيعة الصورة في ديوان «المدينة» كله؛ فها هنا نجد أن الشاعر قد تمير برهانه مفردات قاموسه اللغوي داخل لتشكل بالصورة الغالب على ديوانه المتشبع روح المكان والزمان، إذ كان قاموساً تعلق عليه الألفاظ للرفيقة من خلال أصوات هادئة، رغم محدودية معجمه اللغوي وحصره في كلمات يعيها وزعم ما تقدم من شاعر كانت معرّاة أحياناً كلمات تأتي عن المهجر الذي كان يكلف القارئ عما البحث عن معناه في بطون المعاجم، مما كان يأتي بالعربي عن معابشة لصورة ولتصبح يذكراها وتصور للدلالة على حد من القصيدة ألفاظ مثل: الجموم - التقوم - صوم - القروم، وما زاد

من استشعر لها أنها كلمات قافية حيث هي القرار الذي يظل آخر ما يعلق  
بفكر وذوق المتلقي.

وهذا كله يحيلنا في عجالة تقتضيها طبيعة البحث إلى أن  
سجدت شائبة عن طبيعة الصورة في الديوان حيث تراوح الصور فيه بين  
ما جاء بحالته قريباً مباشراً في بوح روماني أقرب إلى تلك الصور  
المفترية التي نلّفت للباشنة في المدارس شعراً. وبين أخرى فيها من بكاره  
لا بدع أو عاداته ما يشمل قصائد يأكملها من حيث البناء والعنصر  
الشعبي ويمكن أن تسجل مثل هذه الصور في قصيدتين مثل  
«القصيدة»<sup>1</sup> «رؤيا»<sup>2</sup> «تذكارة» التي حللناها

وتسوقنا القصيدة السابقة إلى منحوتة مهمة ذات صلة وثيقة بها؛  
وهي أن تبه قصائد للشاعر **جميع - في مفارقة عجيبة -** صرّوا تتراوح  
بين نصف رقيق بدأ به صور شعفاً راسي نوباً وهدأ  
قوياً وينتهي بصوت

فمن نصف الأول يمكن أن يعبر قصيدة «المرء» التي تبدأ  
بصور مدرسية على لحن الذي وضعه غاليه، وتنتهي بصور بدئية ولي  
بطول تعليقاتي النقدي لأنك الحكم للمتلقي فهي بدء القصيدة بقول  
الصفراني:

لبي حيتاً

تضجّت حكايات الغرام

على لسان رعيقتنا

فكرونت

للشقي ملكة



وللمشاق مكتبة

وللأدب الرفيع

نقابة

.....

.....

وتحررت

نفسى

بجامعة الجبال

ونلت مرتبة لشرف

ومع قيامك بالتحسين ر بصر البصائر بنسوة\* انسى بسبب الخطأ  
الذي في كماله يدع معجبك مذاتك في كماله لا تصبره خدم والحمد  
الذي يلقط لك ر بطلهم صانع المومن في صور ر بعه كجمع بين  
لشخصه و بطله هو في كماله بعبه كماله ر بده حتى يقول

في حين

كم كان ينض عشقنا

لله

للأشياء

للحرم الشريف

وللعمام

يعوم في ساحاته

وعلى الخائِرِ

يلتقطُ التَّكْوِيرَ

يُطعمُهُ مسامِكتًا

ومن الصف لثاني الذي تبدأ فيه القصائد يدبعة التصوير وتنتهي  
- في مفارقة - ضعيفة؛ يمكن أن نعايش حراً من قصيدة «تلك السيوف»  
التي التقينا مع مقطع منها من قبل - يمثل روعه التصوير من خلال صورة  
«الشيء كصيت»، ومن يد يأت صورها الجذابة قول الشاعر عن عبقرية  
الهدية مكاناً

والجو

مطلوئ التسميم

مرئج

بالحب

والشعاع

والورد الخديوي المطر

ولكن لشاعر بهجتها بما يشوب رونق الصور - حين يضعف لظرف  
الأول من لفرفة الذي حدثته لصور الدبقة - بهذا لظرف الثاني لمبشر  
بين ما يسر وما لا يسر؛ حين يقول في ثرية باردة محتتماً قصيدته:

واليوم

لا شيء

يحرر

وبين لصنمى لسابقى يبدو ضعيف وترهل آخر في طبيعة الصورة  
في بعض آخر من قصائد ديوانه: حين يغضب الشاعر بصورة ويستعديها

في دانيها فتسلم كل صورة مع جمالها على حدة لى صورة ثانية  
ثالثه الخ، تأتي الصور عتاً على الشعرية؛ وبخاصة إذا تكررت أثرها  
الجمالي والمفسي. وقد شيع بها وبه التلقي إلى حد أنجحه من قصائد  
أخرى في الديوان مثال ذلك تعبئة «لديسة»<sup>62</sup>، التي يقول من  
بيامها

حين

أنطق اسمها

ينمو التخيل

على قمي

وتطرؤ الأزهار

صوتي

والقمانيل

لخطبي

وعطر التمتع

سلة أحرقي

وتعرض الأعتاب

عني لفتي

فهيضتر الكلام

وزعمه كل ما سبق، مظل هذه القصيدة فيما يلي من صورها من  
جعل قصائد الشاعر بروج الحكمة من خلال سديعا، شخصياته، وبخاصة  
في بهايتها. ولعل مثل هذه القصائد التي يعكس رؤية الصغراني لفردات

المكان (المدينة)، بوصفه د عبقرية خاصة، ليجنقُ حول رؤسها، ومن ثمّ تدكرها قول ياشلار «الذكريات ساكنة، وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أصعب أوجع»<sup>63</sup>،

وهي النهاية لا بدّ من سوء بشاعريه هذا الشاعر السعودي الشاب، الذي استطاع أن يجسّد - بصدق - عبقرية «لمدينة» مكاناً و زماناً، عبر شعره بمحاول حادة أن تجنّد في شكل «مخطّاب لشعري» اندي يلتصق الشكل لديسي مفردة مهمة من مفرداته؛ في معنى «أنتي نحو شعرية لشعر: لا وظائف الوعظ.

## الهوامش والتعليقات

1، «دراسات في الفلسفة المعاصرة»، د. عبد البر محمد هبة، ط. 1، 1968، ص 155

2، نفسه، نفسها، ص 155

3، «دليل الناقد الأدبي»، د. هيثم الرويلي، د. محمد البازهي - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط 3 - 2002، ص 170

4، «دراسات في الفلسفة المعاصرة»، ص 155

5، «دليل الناقد الأدبي»، ص 170

6، نفسه، 173، 174

7، «دخول في الفلسفة الحديثة»، د. عبد الرحمن بدوي - دكتة مطبوعات - بيروت - ط 1 - 1975، ص 198

8، نفسه، 200

9، نفسه، 203

10، نفسه، «الصحافة نفسها»

206 姜 林

١١٢) بقية - المكان في ستاديه الأهم الستة الأصليين - جنس محمود - مجلة  
 - عملات في سعد - سعد في لافسي يفتة - مع ٣١ - ع ٣٤ - شعبان ١٤١٦هـ -

195

(13) بعد الصفح على

١٤١- من بحث سوف يجد، مقبول، منشور، بمكة، مكة المكرمة والجمهورية، في شهر  
نعمد، فيه - منشور، في كتاب، منشور، عن، صالح، في، لراجل، الأدي، تحت، عنوان  
هذه، المكة، الجمال، في، لراجل، الأدي، المنشور،

19) دجساليات المكان في الألعاب السموية. مؤلفه: المصطفى قمرچان - محمد نفيسي - محمد علام في عدد - سادس لآلبي بيجد - ج 44 - ربيع الآخر 1423هـ - 2002م - ص 274، 275

274 16 16

١٧ منسّخ - دة حشرمة دهون مصرى سي جازوب مده . مده وهو دهون  
مجان حشرم سي جازوب - راقى طرية صوره لأدي . سعيه جس ، مخلوقة في  
الآلة . وسنة : آية محمد وآله

4.3.1.18

1944

١٩٨٦ء میں شریعت کی بنیاد پر - بیرونی قوانین - مقدمہ و ترجمہ میر تقی میر - و عجلہ  
عبد بنی محمد بن محمد لاثریجیہ پشاور ٦٠٦٠٠ ١٩٨٦ء - خاص پنجاب  
١٩٨٦ء - ص ٨٣

33.54-21

36 Journal of Management Inquiry 12(1)

٢٢٤) : السكان في العراق الموعودة (ري وفادج) - محمد البيسي - ضمن بحث  
مدونة الأبيد - رزبه برصمدا لاكر حصو - مادي بقصمدا لاكر - ص ١ - ٤٢٤ هـ  
ص ٣٥٤

55,54,44,24

24- سید کریم بخش لی مفسر کلام خدا - سید محمد شفیع علیہ السلام - دارالرسالہ - بیروت -  
ج 1 - 423ھ - 2002ء - ص 786

- 26، عصف، نسخة عنها
- 27، «مكان في أروبة السعودية»، مرجع سابق، 355
- 28، الديوان، 51
- 29، «الشعر العربي المعاصر - رؤاؤه ومدخل لقرائه»، الطاهر أحمد مكي - دار المعارف - مصر - ط 3 - 1986م - ص 83
- 30، «الديوان»، 65 - 67
- 31، «مكان في أروبة السعودية»، مرجع سابق، 351
- 32، «الديوان»، انظر نص القصيدة كاملاً، ص 71 - 75
- 33، «مختصر صحيح بخاري لمسي بن محمد، صريح لأحد أئمة الجامع الصحيح»، بلاط لبيدي - دار المأثور - الرياض - ط 2 - 1423هـ - 2002م - ص 25
- 34، نسخة، نسخة نفسها
- 35، نسخة، نسخة نفسها
- 36، الديوان، قصيدة، نذكر، 98، 99
- 37، جسر جرد، 9
- 38، «نظر في نسخة من خلاص»، «نور في كتب دعاء»، «سراج المصطفى» - مجلس عبدالستار حمد قزاق - طبع 15 - دار المطبعة - بيروت - 1985م - ص 32 - 45
- 39، نسخة، 10، 81
- 40، الديوان، نص القصيدة ص 80 - 87
- 41، «هزينا، القصيدة العربية الحديثة»، «علي عشري وايد» - مكتبة دار العلوم - ط 2 - 1979م - ص 85
- 42، «مختصر صحيح لبيدي»، مرجع سابق، 244
- 43، نسخة، هامش نسخة نفسها
- 44، نسخة، 245
- 45، انظر «مجموعة لشعرية الكاملة» لمحمد عبدالقادر فقيه - ط 1 - 1424هـ - 1993م - بدون درشر - ص 31 - ويلاحظ أن مصري يرى نزبه عنها بحر بحر عمادي في قصيدة أخرى بعنوان «ليلة عشتاريم» - انظر فريانه ص 43،
- 46، نسخة، 511



تظل كلمة «الشعر» عصبية على التعريفات الكثيرة، التي دأبت على صائفة تعريفي، وهي تعريفات محاصرة «الشعر» ولم تعطه تعريفاً جامعاً مانعاً كما يقول الماطقة، وإنا لشعند إطاراً هيكلية - لا يكون المتع - حباً، ولندغدغ هذه الكلمة الماردة « الشعر » في أحبيي كثيرة، لعلها تظل على أنواع من القول، نستحق أن يكون شعراً وربما يرى من هذه الكلمة ما ليس منها : أي من بعض التعريفات التي أدرجتها في شعر بلاغ من الشعر به عيب وهذه التعريفات مع ما عيب رأيها أعطته عبوة، وجعلته عن عيبه لأحد من الأدبية، رحيب إن هذه الشعرية مع نفسها وجدت من قبل، وعماء لغة ودروسي. بل إن كلمة شعر ضلت بغير عن شعر، نستعيد على هو حسنة، وردوس في شمارها، وبجهرتها يبحث عن المجر أنقولي، بل بحوروسا، بل كل منظر من مذهب عباد «بشارون» «أشعر» هيكلية وبناء ومعنى، ولفظاً وشعرية، وديوان عربي.

وظل هذا لتناول من الشعراء، ميثوثا في دواويهم ومدونات الشعر متعصداً حباً، ومختلفاً أحبابي أخرى، وهو احتلاف بشري ويعمق

لذات هذه لورقة أن تتبع الشعراء، لسعوديين، وكيف تعاملوا مع كلمة «الشعر» تعريفياً، وتجاذباً معها، ومحاورة لها، وليست الورقة معينة بعقد موروثة بل السقاء والشعراء حول هذه الكلمة «الشعر» بل استصحب جهدها على الشعراء، السعوديين ليس إلا، اقتباساً منها بأنهم يمثلون أعزوداً للشاعر لثري، وشعره تمثل أطباقاً من الشعر لثري أيضاً.



## مطرة الشمس

للدكتور عبدالله القيسي<sup>١</sup>

على شَفَةِ النورِ أَضَلَّتْ عَيْنَا  
بِحُضْنِكَ رَابِعًا مِنْ أَعْيَانِ  
يَفْتَشُ أَوْدَاقَ شِعْرِي لَدَيْكَ  
يَدِيرُ شِلَاهُ عَلَى بَابِ رُوحِي  
وَأَتِي أَرَاهُ بِمُشْرِي يَلُوبُ  
بَطَرَقِ شِعْرِي حُرُوقًا قِسْمَا

\*\*\*

هَجِيمَةُ شِعْرِي أَيْسَى، هَرَامُ،  
لَا أَعْلَمُ لِي أَيْ مَجْرَهَ طَلَبِ  
وَمَا كَانَ عَمْرِي سَرَى مَلْطَنِيكَ  
وَمَا كُنْتُ إِلَّا أَسْعِلَانِ الْحِدَائِدِ  
وَأَنْسَانِيَّةً مِنْ حُجُوعِ الْمَرَايَا  
يَلْمِزُ بِسَهْدَةٍ مِنْ تَضَارُّعِ الدِّمِ  
كَمْهَرَةٍ شَمْسٍ تَفْهَرُ الْمَقَايَا  
كَفَاكِهِتِ مِنْ لُجَابِ الْمَطَايَا  
وَأَيْتَكَ وَغَدَاً عَلَى شَفَتَيْهَا  
بِجَاهِضٍ مِنَ الْغَيْبِ يَفْشَى مَدَا  
نَهْجِي، رُوحَا شَرِيًّا، وَسِرُّهُ نَدِيًّا  
تَضَعُقُ أَفْقَاً وَلَسِيًّا جَنِيًّا  
تُضَمُّ لَقْنَةً تُضَمُّ صَبِيًّا  
تُضَمُّنِي وَجَدًا عَلَى شَفَتَيْهَا  
مَدَى اللَّوْنِ، وَاللَّحْنِ، مَنِي، وَفِيَّا

\*\*\*

فَمَا أَنْتِ يَا كُلَّ قَطْرِ الدُّوَالِي وَكُلَّ الْجَلْسِي وَكُلَّ اللَّزِي

رُهاً بِكَ يَجْتَاحُ مَنِّي زَمَانِي      يُبَعَثُرُ فِي لُغْتِي مَا تَهَيَّا  
فَأَرْقُدُ طِفْلاً عَلَى رَاحَتِكَ      تُصِيدُن فِي مُقْلَعِيهِ الْمُحَيَّا  
تَصِيدُن تَكُونُهُ مِنْ جَدِيدٍ      كَأَنْ لَيْسَ مِنْ قَبْلُ قَدْ كَانَ شَيْئاً  
تَرُون فِي رُغْبِهِ انْتِفَاضَ الصَّاحَاتِ      صَوْتاً حَمُوناً، جَرِيّاً  
يَظُلُّ عَلَى صَفْحَةِ الْقَلْبِ عَمداً      وَهَمْسِي عَلَى نَهْرِ مَوْتِي، بَرّاً  
فَأَعِدُّو، حَصَاناً أَصِيلاً، وَأَعِدُّو      إِلَى فَجَرِ أَمْسِي، إِلَهَكَ، إِلَهِيّاً

\*\*\*

فَمَنْ أَنتَ، يَا شَهْدَ عَشْقِي وَبَارِي؟      لَكُمُ كَمْتُ فِيكَ السَّعِيدَ الثَّقِيّاً  
تَرُومِينِ لِحَطِيمِ كُلِّ خُدُودِي      وَتَبْقِيْنَ جَنْبَ الْحَالِ يَدِيّاً  
أَوَالَكِ... كَأَنِّي أَرَاكَ      لَئِذَا تُقْطِعِينَ وَجْهاً جَلِيّاً؟  
كُوجِهَ فِلَسْطِينِ وَجْهَكَ، يَحْمَشُ عَيْسِي، قُرَيْباً، بَعِيداً، لَدَيْهَا  
رَهْوَةَ الْمَحْبَسِ، دُثْباً قَدَادِي،      وَدَاراً بِرَاحاً، وَأَمّاً بِغِيّاً  
وَأَزْلَامَ عَهْدِ شُكُورِ لِسَابِ،      تَهَبُ كَلَاماً، وَتَعْدُو جَوِيّاً  
سَهْلِيَّةً فِي هَوَاها، لَمَعْنِ لِي،      بِغَيْرِ هَوَاها، قَرِي أَوْ لُزِيّاً؟  
أَشْبَهُ بَعْضِي بِبَعْضِي، لَأَقِي      أَوَالَكِ كِكَلِي، مَسَاءً فَجِيّاً

\*\*\*

أَتَفَاحَةُ الْخُلَمِ، وَقَتِي هِيَاً      وَأَتَتْ هِنَالِكَ، وَلَعْباً بِهِيّاً  
مَعِي فِيكَ يَلْمِزُ السُّؤَالَ، لِيَحْيَا      جَوَابُ الْأَسْوَاقِ لَيْسَ سَوِيّاً؟  
فَكَلِي انْتِظَارِكَ، أَسْتَدْتُ ظَهْرِي      جَنَارَ اللَّيَالِي الْعَجُوزِ الْقَصِيّاً  
وَكَلِي انْتِظَارِي، وَيَنْهَدُ ظَهْرِي      وَظَهْرُ الْجِدَارِ يَظُلُّ غَضِيّاً

لَسَجَلٍ مِنْ خَلْدِ الْأَمْنِيَّاتِ      عَلَى خَلْدِ الْأَعْوَانِ الْمَهْمَا  
أَعْطَلَكِ: مَا لَمْ تَقْلَهُ الْقَوَاقِي      وَأَصْحَوَكِ: دِهْوَانٌ شِفَرٌ غَيْبَا  
لَأَتْلُكَ: وَلَمْ يَلْمِني وَشَكَّنِي      تَنْمِيْنٌ لِي: صَلَافٌ.. كَيْبَا  
أَشْكَلَكِ: فَأَغْبَهُ مِنْ مَلَامٍ      وَأَشْجَاكِ: مَوْتًا وَهَيْفًا شَايَا  
طَلَبْتُكِ لِي تِلْكَ صَوْنِي      تَغْتَبِكِ شَوْقِي، فَوَيْ بِأَهْلِيَا  
تَدْوِيْنِ مَتَى مَدَارَ انْتِمَائِي      جَنَاحَكِ مَا تَهْمِسُ هَيْبَا  
لِيَا جَنَيْتِي أَنْتِ، أَفْصَاكِ لِي      وَأَقْصَايَ لِيكِ، كَلِيمَا لَعْبَا  
تُطْلِقِينَ يَوْمًا عَلَى سَطْحِ شَمْسِي؟      كَمَا كُنْتُ، وَغَدًا سَخْبًا وَفَيْهَا؟  
أَجَلْ، حِينَ تَرَوْنِ نَيْلَكَ الْخَبِيرَ      حُرُوفًا عَنَّا نَا وَخَرًّا أَبَا  
أَجَلْ، حِينَ تَسَى لِمَدَارِ الْعَجُوزِ      وَتَغْضِي لِي: لِي: إِلَهَا  
أَجَلْ، حِينَ تَحْيَا صَدِيقًا لِيَوْمِي      صَنِيفًا غُلْمِي، بِأَمْسِي حَفِيَا

\*\*\*

هَبِيْبَةٌ تَعْرِى، مَلَامٌ عَلَيْكِ      إِلَيْكِ أَنْيْتُ سَلَامٌ عَلَيْهَا  
فِيَالْعَنِي قَبْلُ لَدَ كُنْتُ مَبْعَاً      وَيَالْعَنِي مِنْكِ لَمْ أَبْقِ حَيَا  
لَقَدْ يَجْمَعُ اللَّهُ جُلُ الْمَشَايَا      وَجُلُ الْحَيَا لَنَا لِي مَحْيَا

\*\*\*

١٥: لُتَبِّحْ لِي مَرْكَزَ قُبُورِ لُطَاثِرَاتِ السَّحَرَاءِ حِينَ مَشْتَطِلِ الْمَشَارِكِي فِي مَدَنِي قِرَاةٍ  
لَعْنِي

## رحلة الشعر للشاعر: حمزة أحمد الشريف\*

مع النجبة والمحب والتقدير لعماده أستاذي عبدالفتاح ابر مدين

- حفظه الله -

يا شعر صافر في المدائن والقرى      وانشر على الأفاق مسكاً أذفرا  
وأعد على الأسماع لحناً صافيا      الأمل من قبضه قد أسفرا  
تعتشك الأذان من إلهامه      جرس له الوجدان عشق وأزفرا  
يا شعر يا وهج الشاعر كم غنت      إلهادة تسقى القلوب الكوفرا  
حقب من التاريخ بين بحورها      تصفو للقرائح إذ تصوغ الجوهرا  
صور يسجلها مبداء قريحة      قد جعلها حكمة تزع العوزي  
الزهر أو حسان نبع قريضة      أو (نأهني) تشرب له اللوى  
أو من (قناطر) وهي محكم نسجها      فتغزل ورنقها على أمد الشرى  
أو من (جبريل والغرزدق) بهرما      يسع الفواهي القر تسبق السرى  
وأنت بهاب (إلهي السلام) وقته      فيه اللزوميات محكمة المرى  
ولن تنها بالقصيد) غرائد      عذرية أطباها نفع الشرى  
(والبحر في وأبو تمام) تولدت      لهما المعاني نهر وصف قد جرى  
(سامي وشوقي) لمبدع جهورا      فسم على أفق الكنانة واتبرى  
حتى شدا وعلى الجزيرة بمرجه      ورتا ومقلعه تفوق الأحورا  
(بشاعة) لنا تخشى شعره      وعلى الشواطي الملمات تشورا  
(والفيصل) الزاهي البيان كلامه      من (وجي حرمان) القريض تمطرا  
وسعائب (السرحان) جاءت عندهما      أولى يموسها الجمال فأسطرا

ومن ثم سبلت الباحث لشعراء العربية قديماً وحديثاً في تناول آخره لعله يصيب حديثاً أو سائلاً لم يقل به الشاعر السعودي.

ولا يتوقع القارئ أن الورقة تستطيع حكام قبضتها على تعريف شعر كما حدث عند نقاد من محاولة ظنت لاهية وراء شعر، مقتنية آثاره، ولم تلحق به، بيد أن الشعراء عرفوا هذا المارد فاجدو يد عبوره، ويلاعبروه ويسجمون معه، ويترجون به، ولد، لو فهرسا أفكاره لاسع حرق على لواقع كما يقال والورقة عاهدت مع شعر ولشاعر، وسيت بعسها مع هذه الصورة الجميلة، والتوأمة لمحمودة بين الشعر والشاعر، يشجها بأن حباً، ويصارعان هبتاً آخر، ويمتزجان في أحابن كثيرة، مدد لمحاول الورقة - طبع بخار من هذه الموجودات من خلال التصارج بين طرفي هذه الثنائية - الشعر / الشاعر.

وهذا عذاب الشعر بهذه صورة «الشعر» جميعهم عسى أن يكون عنواناً لدراسة قصيدة الشعر، صمداً لشيء، يغتوس بقصيدة «شياطين الشعر» وهو شعر مظلوم، وهو شعر مشهور، لمحمد حسن عواد، «وه الشعر» و«قراءة شعرية» لعبدالله جبر و«الشعر جمال الحياة» وإن من الشعر حكمه، «وه الشعر بين الظلم والناس» لمحمود عارف و«عن الشعر سؤال» لعبدالسلام هاشم حافظ، و«يباع الشعر» لمحمد إبراهيم جدي، و«عذاب الشعر» لحسن عبيد الله فرشي، و«تحية الشعر» للمحمد حمد عثيمين، و«الشعر قاعدة حضراء» لعلي صبيقل، و«صورة شعرية» للمحمد علي لسوسني، و«لجوى ولشعر» لعلي أبو الصلا، و«الشعر والألم» لحسين لحمي، و«مراح لشعر» لمحمد إبراهيم يعقوب، و«مركبة الشعر» لعبدالله الرشيدي، و«بطاقة شعرية» وه بهويد مي بلاط الشعر، لعبدالله الرشيد و«شظايا قصيدة» لمحمد مازكي، و«القصيدة» خالد الخنيب والقصيد لآبراهيم مفتاح، ثم سموا لشعر بـ «شجون لحرب» لبحيى بوميق، و«عسى

وَأَرْنَّ (اللعواد) جرس حذائة      تزهو على (التوباد) ترسم ما جرى  
 (ولطاهر) تلكه المتى توافية      خضواء تصيق في رؤاهما الجؤذرا  
 وحكمة وروية واح (الفقي)      يهدي لباب القافيات متورا  
 (والأمن) و(القرشي) أوفى وصفه      ما ضاع أمن والقريض به سرى  
 (وضياء) والقنديل) تلكه رؤاهما      مزجت بهاء الفكر صبح وصورا  
 وروعتنا إبداعها لا ينتهي      للشعر يروح كم أفساد وأثرا  
 يا شعر دار الجرح من قبض النسي      واسمع مآقي الندم حين تمهدوا  
 يا شعر تافس في الحضارة ركبها      جدد ولا ترجع طريق القهقري

\* \* \*

يا أيها لشعر لئن ترميت      أظهاوه فأنهاج غاباً أفضرا  
 في حدة الإلهام إبداع الرؤى      قد قام ناديه ينادي لأهصرا  
 ويفتح الأبواب للمعاصي بها      حتى يلقم الأمن من سمة الكورى  
 ولذلك سبق أقدمت خطواته      وتشول كل الصبد في جوف الفرا  
 يا سادتي ناديتكم متجسدا      ولقد جنى ثمرأ يجهانس ما ذرى  
 يا معجبة السادي أزل محبة      عنوانها الإكهار قال وسطرا  
 (أأها وديع) هالك بعض مشاعري      لولاك لم تصرف خطاي المنبرا  
 فلقد محضت لي النصيحة باكرأ      حتى استوى هذا القريض وأثرا  
 استعاذنا وليك المبروف ندية      بالتهنئات جهزت خيرا أوثرا

\* \* \*

١٥ لقيت في مجتمع قلقي

الحرف، لعبد لله لبركاتي، وعجبي لبار، لأحمد بهكلي، ثم حين انصق  
 لشعر بالقاتل واستعني كلمه «الشاعر» أحد الشعراء بعمويون قصائدهم به  
 «مئات شاعر»، وه نصبة شاعر، لعلي العمي، وه تحية إلى شاعر، لمحمود  
 عارف، وه روح لشاعر، لإبراهيم صحابي، وه دواع شاعر، وه تحية لشاعر،  
 لخالد الخنيس، وه خفاطر شاعر، لمحمد الفهلي، وه الخال والشاعر، لأحمد سالم  
 باعطب<sup>١</sup>

وذكر بعض الشعراء أن القول الموزون لا يمكن أن يكون شعرًا على  
 إطلاقه، بل حين يصدر الشاعر للوزن ويرد فيه فإنه لا يستطيع أن  
 يتخلص منه ولكن لا يرغب أن يكون معاً، التفوق، وجبلة الشاعرية،  
 لأن الوزن من النص شعري منزه، ومتحجب عنه ريس امرأ أو  
 متسلط منه، عليه أن يكون متغنياً مع ترميده شعرية،  
 ومحبها للارتجاع شعري، أن «شعره» في حرف، لاكثر قبولاً،  
 فيكون النص منظوماً ليس به، إلا «حجره» الشعر على الوزن ليس  
 بهذا فيه، إنما لكي لا يعطى كثير من حته حين ستر في «هذه بعض  
 الشعراء ندح شعراء بحسب الوزن من «سعد» أخذوا يبرزونه بشوية أكثر  
 حركية وكثر تاعماً مع النحى، ومع البعد، وكاتب يرددون ويحلون  
 الأخان محل الوزن، وأكثر الشعراء شئت بالقيادة العود الوزن  
 لعلي العمي وهو من الشعراء الذين التزموا بالشعر ذي الشطرين  
 «العمودي» ووثاً وفضلوه على غيره - يقول<sup>٢</sup>

ما كل من عرف الهجور بشاعر أو كل من غنى سما بفنائه  
 ويؤكد على الفكرة نفسها محمد إبراهيم جديع<sup>٣</sup>

ما عشقت الكلام بالنظم تشقى فيه نفس قبل لشعراء  
 تسهر الليل في انتقاء القوافي وترى الوزن غاية الخلجات

وعبيد مدني لا يكسبي بذلك، بل لس المحسنات البيديمية  
المصطنعة، والمجتبة للنص بقوة، وكأنها غاية الشعر<sup>41</sup>.

الشعر وحي وإلهام نجيش به خوالج النفس لا نظم وترصيع  
وليس يدركه من يحاوله إلا سليم جهاز الروح مطبوع  
والشعرية لديه لا تأتي إلا بالإلهام والطبع، وقد استعمل «نجيش»  
وهو حرج «وه جهاز الروح» وهو مطبوع» لتكون دعائم أساسية للشعر،  
وبغيرها يصح القول نظاماً لا روح فيه، ولا ومضة شعرية.

وجاء محمد حسن عواد لصور النظم والنظم بأنهم سادرون في  
النظم ولا يسمع أحد لهم قولاً، بل إن النظم يحاطه ضحل<sup>51</sup>

أيها الساجدون في شاطئ النظم ترينون في السلام ضياء  
تبعثون اليراع خلف القوافي ضلة كي فائز الشعراء  
وأحد حذر طر - حب شعر عد لا ص لا يكمي بالنظم وروص  
لكلمات، بل إن الشعر عبثه روح حب

إذا الشعر أيها القوم روح حبة قلا الشعور بهاء  
وجمال من البهتان تهللى فانار العواطف الطلساء  
ذاكم الشعر لا سطر تساوت وقواف منمنقات ولا  
ذاكم الشعر لا فحولن فحولن فاعلاكن مفاعلين تعراي  
فدعوا الشعر إن قى الشعر شعرا واتركوا النظم إن قى النظم داء

وهو بهذا لا يسقط الوزن، لكنه لا يجعله العيصل وحده قى الشعر،  
والأقوى شعرة كأني شعر يحمل وزن ولا يحلى عبث، ومن العرب



ان استعماله له « فعولن » و« ماعلاسن » « معا على » هي تلميحاً لكي تتحقق وزن نصه.

وجاء على اللامي ليلعب ببعض التفاعيل، بل يسخر منها، وهذه السخرية لم تفتحه الخروج عن الوزن<sup>(6)</sup>:

فاعلاسن طريقتنا يا نهاتُ  
كيف أحيا ووجهها أمواتُ  
فاعلاسن أنا وأنتُ فعولن  
بعماسي هند الحليل الطفأُ

وهذه بعض من بحر الخفيف بعد: وزاننا ان ردر ، شعر ، بالوزن  
هرف يحينه نى عطف والا فإن حورن عطفه سحتن نى عوصهم  
الشعرية ، بمرسه لا يكون شعرٌ ، لكن به حسمه حانه لشاعر  
فهد صحيح الشعر اى نف وصف كلفه رلى يصيح شعره يحمل بعته ،  
رومضته وزوجه

وحده مظهر بعض الشعر - شعورنا - باندسه - نى نص من  
مصوصهم يتجه إلى القصيدة نفسها مرة والحروف الروي مرة أخرى،  
وللمقطع الصوتي الأخير مرة ثالثة، فحيرة الشريف يعي فى بيته هذه  
لقصيدة<sup>(7)</sup>.

ففى عن السرد ما آهات فالهني لعل سمعي يصفي يسمع الخطبا  
وكذلك زاهر الألعى<sup>(8)</sup>:

وجاء طيفي له فنى الألق جلجلة تغتر منه القوافي وهي بركان  
أحمد قران الزهر فى موضع لقافية شاحصة، وهي تنحو مبحي  
القصيدة أو تنحو مقطعا صوتيا متكررا ففى النص<sup>(9)</sup>.

### لا لِمَنْ تطرّفك القوافي أو تفهك الحق بعض من قصائد

وها هو أحمد يهكّني بطلو من المفهوم المصطلحي لنقائيه سواء  
كان لحرف لأخير، أو المقطع الصوري المتكرر في القصيدة<sup>121</sup>.

أول الغيث قطرة ثم تشدو فرحاً باللقا شفاء القوافي

.....

حتى تكلمت الأحجار فارتكست كل القوافي وأدنى قوسه قزح<sup>122</sup>.

لكنه يربط الشاعر «مفهوم» به بمعنى «شأن» من أجل  
والرحاب يسبها شاعر بكر «ظناً لا مبدى» - برحابة والعلة  
ميرة محض شعر - هو «هما مفصل بقدر» - «ح» - «لا بحر بسيط  
سألا من الرحاب» - «لعله» - «لاصح لئلا على» - «لا» - «كلت بطون

لوم الشاعر العظيم عرا أله - سيانه دون علبة أو زحاف

وشعره مكثف برحابة لعله - «ه» - «ربيع» - «غربة» - «ثلاثة» - «أهباته»  
«ه» من بحر الخفيف والبسيط، وحاجت غير جالبه من الرحاب والعلة،  
ويشبه «حتى تكلمت» - «من البسيط» ولم بأن مستعمل «على بل  
مستعمل» - «لكنه» - «فيما يبدو» - «أراد المعنى» - «للمعنى» - «لم يرد المعنى»  
الاصطلاحي للرحاب والعلة، ولم يتعد منه هذا من ذكر سميات البحور

كم فطن الشعر محدوداً ومتسرحاً وفي فلسطين مدّ البقي يسرح

ومن حده القافية بمصاها المصطلحي «المقطعي» محمد ابراهيم  
جذع<sup>123</sup>

تمهيد التحليل في انتقاء القوافي

## وتسرى الوزن غاية الحليجات

فقد ركر في بيته هذا على الوزن والقافية، وإن كان قد وضع لنظم  
رديفاً للحن:

## فهما النظم للكلام ولحن محزن قد يهوج بالخبرات

والشعر « ناضوا » اللفظ والمعنى » وإن ركر بعضهم على جانب  
المعنى وأن بيته للفظ، وليس لأحدهما استعلاء عن الآخر، يعني « يو لعللا  
يقول<sup>14</sup> »

فالشعر ما لم يكن « ذكرى » تُسرُّ بها أو « حكمة » فهو أنماط من اللعب  
وكان عاطفة يزكو « لشعر » بها من « اللحن » اللفظ أو من « لحن » اللفظ

ويستبعد بذكر « شعر » عبد الله « فاش » حاد « يس » المعنى »  
بأحلى، وقد عدا « ان » شعرها « منعه » لفظ لا المعنى، « يد » رد لينا  
بيد أن « حشد » العرو « ان » استعد « المعنى »، « لحن » في حالة « لحن » لا  
انقسام ولا انفصال بينهما<sup>15</sup>؛

أحلى المعاني صاغها الشعر الجريء غنى بها كصباح يوم ينام  
فقيمت شعلته لمعالي الجريء وعجمه أنفاس علمي التسام

وهيث إن الشعر منقاد مع الشعراء، يقتصر به بحدود وأطر تحيل  
من شاعر وشاعر، فإنهم يتفقون على أن الشعر له تكييفه الخاص، وميرته  
لمتعددة، بل إن الشعر يصادف مع غيره، « ملحقاً » جياً، « منفرداً » جياً آخر،  
فاسع حين المجيء يقول<sup>16</sup>؛

ويؤوب شعري في الشفاء وتعتبي في غابة الألام كل بشائري  
لكن شعري سوف يأتي زائراً ومخفياً أنعم به من زائر

نأصوغ منه قصيدة مزهورة من فرط إحصائي وصلق مشاعري  
تقتات من همس الحروف لموتها وتكون خير نفيسة للمسافر  
لا يكفى لشاعر بريرة الشعر له، بل يسمى القرب منه، لأنه جسده  
معشوقة أعلی النعمي يقول<sup>(16)</sup>:

كل يسدك حبّه ونسجه ولأنت أعظم من غرور القائه  
وروح محمد أحمد العقيلي الشعر عرّس. وهذه العرائس تكون  
من جبال، وجبال، وكللمات مطربة، وتهاويه بعمق<sup>(17)</sup>، بل به جعل لشعر  
نشي يتعنى قريبا تنير له القلوب وتطرب الروح

أي شعراً عرائس السور تهمر في مجالسه والجمال يطوب  
وخيال مجسج بفرع النجوم على الأرض من شذا الطيوب  
كللمات مزأزة تطرب السرح لتخضي على نداء القلوب  
وتهاويم سفحة من أساعده بالخاصة تنار السور

وجاء على محمد صيقل ليس عن القصيدة اجترارها المستهلك  
للألفاظ، لكنه يحس، ككاتب عابرها جاهر، أن يكون غريبة  
لشكل والمضمون، ثم أحد يحدد مواضع القصيدة ليس برعبي، ويحدد  
مواضعها، وموضوعها، وله ملمس وزناً، ولا قافية، ولكنه ركز على  
لتركيب الشعري، والوصف الشعري<sup>(18)</sup>

لا، للقصيدة إن جاءت مراوغة تجرّ مستهلك الألفاظ والكلم  
لا، للقصيدة.. تأتيها وقد حملت ألبهاها الجاهز المشعور بالأسام  
ولا، لها إن أنت غريبة صبحت بلون «البوت» بالتمعيم والنور  
نحبها قامة «عملاقة.. ولها جئر أصيل» وفرح سامق الشم  
تهوى القصيدة دفقا ناضجا ومبتى بهجة الحاضر المسكون بالقيم

ثم طفق يحدد هوية الشعر، وأنه يستمد قوته من الماضي، ويستشرف المستقبل، حتى سواهد حصرها - توحى بالحياة والوهم، ولعب.

الشمس خلق وإسناح مواكبها - صاخر عريق وآت مشرق الحليم  
والشعر نالها خضراء مشرفة - بوابة فيصها ينساب بالشغم  
إن جث يا شعر هاجئاً ومؤتللاً - فادخل فؤادي وصبّ النجى في قلبي

وقتر الشعر باللحى عدد كثير من الشعر، مما يؤكد عميق أن الشعر من أولوياته أن يكون محسناً أو رديفاً للحى، يقول حسين الجبي<sup>(19)</sup>

تقعات من همس الحروف لغونها - وتكون خبر ندية للساھر

هل وضع هذا النحى الملحن في الشعر؟

يا شعر يا عن الوجود متى نرى - إيقاعك السامي وعمق صفائه  
ومحمد النبل قارح مع اللحن<sup>(20)</sup>

إن ينكر الصاحب أنني شاعرُ هرد - فكم شدوت بلحن قل يشدو بي

..

لي في فم الدهر ألحان مفردة - سكبتها وطهر الفجر تصحر بي  
غننى بها ألمي الطبع في سمر - وما أعيدت لتعقيف وتشذيب  
هل إن الشعر إذا لم يشد ويختي فليس بشعر، إذ يقول محمود عارف<sup>(21)</sup>

يا مرسل الشعر من أوتاره تغما - يستشرف القن ما ترجمه ألحانا

وأبراهيم الحارثي يربط بين البحر والنبح في أكثر من نص من  
نصوصه<sup>(23)</sup>:

وماذا لو أكون أنا شريكاً فوق الخائني  
أعشى لي زوايا الأر ض عن تخمي وأفئاني

..

وكان محمد هاشم رشيد مولفًا بالبحر والأغبيات في دواوينه  
مايفتا يذكرها في نصوصه الشعرية<sup>(24)</sup>.

وأطلق الروح تساعي لكروم وتسكب الدخان بأفئائها  
وفي بحر عربي بأن يهاجم به العرب مع لند . سم والبحر .  
ليجعلن ندب سحا ب سم هذه لموسيقى تحفظه من علي وعلاء  
وشدو<sup>(25)</sup>

أشدو وتشدو بالهوى أطلعي  
وترقص لندبا بأنعمها  
نشوانة من كأمنا للعرج  
خفاقة تهفو لأفئانها

بين إن محمد حسن عواد يصنع لحون البلبل لشادي حرراً من  
لشمر<sup>(26)</sup>.

ما ساضي أن شعري لا يجهاز إذا أطلقت منه لحون البلبل الشادي

والشعراء لم يهزجوا منطقة ولادة الشعر، ومواضع هذه منطقة  
الكار الوقت قاصدوا لها الخاله، فحمد بهكمي بسجن صورة ثنائية  
بينه وبين الشعر، وكيف يخرج إلى النور<sup>(27)</sup>

قبل اجتياح الشعر مجتاحني كآبة أفتاق أن أفرحها  
تصطف نفسي جمجمتي أوجه غريبة تكتب لي ما أتحا  
يركض نهض القلب.. عسي هنا تغور كيما تبصر المسرها  
لا شيء مني غير رعمش الرؤى يقلب الأعرض والأوضحا  
حتى إذا ما شابه وعسي بها وحارت العبنان أن تلمحها  
والعقلت الذاتان: داتني أنا وذات شيء مثل برق «امصحا»  
بينهما الفكر تفنني كما سسمة ما بين قطبي وح

ثم أخذ يسجل اعتراعا يفرض نفسه على الشاعر. بل هو ليس له يد فيه، وإن شعره له كفي يرف. عسوه وعيه. فلا سحر أن يكون شعرا، وح. بل جميع من طوم شاته مصدر، عسوه ولوعني، ليطعننا على صواع ولاية الجهل. (الامتيازات المقاتلة).

كن فيكون الشعر ما لي يد فيه ولا أميلك كي أمصحا  
ما لم ترف لشعر غيبوبة وعية تقدر أن تمصحا  
فالشعر يبقى دمية.. تكتب أولى بها منا نداسي جحا

ويشترت من مظنة لعبوبة مع أحمد بهكلي الشاعر محمد  
ليبي<sup>28</sup>.

ينفسق مع الشصمر ههرا

ينورند أشفنة وحذاء

يطروح أقلامه في الهواء

وعبدالله صالح الرشمي جعل للشعر عصفور<sup>(29)</sup>:

إن جانتا زغره عصفوره أو أبهرت مركبة الشعر

أما عبد الله الفيصل فجعل الإلهام وحياً، رسوته جبريل الشعر

أتى جبريله وأسرّ وحياً إلى كانه وجع الثاني

لكنه في هذا النص يحفي جبريل الشعر، ويحضر بدلاً عنه

«الشباب، الربيع»:

الشعر يوحيه الشباب وخياله الزاهي العجايب

الشعر يوحيه الربيع وجماله النرف البديع

القصير يبعثه الخيال إن عسر في لونها مثال

ومحمود شاووك يركب على أن يشعر وجهه: «أيه لا يأتي

بالإكراه»<sup>30</sup>.

مطالب الشعر لا تأتي مماثلثة وإنما هي إسجدات همس

والأصل في الرحي تأثير الشهور وما في عالم النفس من كبر وأفهام

بل، عبد الله الفيصل يعلن أن الشعر مع اتصافه بصعوبة القيادة و

بالحران فإنه في مواقف يوجب الصعوبة<sup>31</sup>.

دعوت الشعر فيك فما عصاني ولأن قصاده يصد الحيران

وهناك نصوص شعرية تجعل ما حول الشاعر محروفاً عييه، فكان هذا

«خارده» حاصر في كل ما حول الشاعر، فالورد إن فصح شعره، وخرن،

الفرح، لشهقة، لرغشة، العج الدامعة، كل ذلك شعر، وهذا نص يعري لأنه

تعاقل مع الشعر بهذا النباهي، وهذا الاتساع، فصار متسبداً على كل

شيء حتى على صاحبه أحمد يهكلي، سواء «عجيب النار»<sup>32</sup>.



الشعر عندي الورد إن فتحا      الشعر عندي الورد إن صوحا  
 الشعر عندي الحزين إذ يرمقي      غمامة محجب شمس الضحى  
 الشعر عندي الفرح الد « يعثوي »      قلبين طول العمر لم يفرجا  
 الشعر دقق شهقة رعشة      إذا أذكرنا صحبنا السُحَا  
 الشعر عين سفعت دمعها      تهكئ دم الإنسان أن يسفعا  
 الشعر عندي ليس أنشودة      ألهو بها كلا ولا مريحا  
 وعبدالله الرشيد رفع من قدر الشعر ، فأخذ بطلب وده ، بل يحجل  
 من النظر إليه<sup>331</sup>

إني أسأركه السحبا      ط فـلـن تـجـه لي أـلـح  
 وأعالج الكلمات كـهـ      ما يـولـد الشعر لـفـصـح  
 مولاي إني نـي بـلا      طـكـ لا أـوـاح ولا أـرـح  
 ودرة هي ربه الشعر عند بعض شـعـر      منبـه نـي نـي مـعـد  
 حسن عود حتى بل      ما هـطـب عـنـد ربه شـعـر نـا<sup>332</sup>

أخرى هل هبطت من أفقها      ربة الشعر ، تلقي أسفرك  
 قلت: بل ها هي ذي هابطة      من « أولهب » الحسن تلي شفتيك  
 وما هو إبراهيم العواحي بصهر الشعر وزينته وقائله في منظومة  
 وحده ، بل يجعل هذه المهمة تقوم بأدور ثلاثة المباد / الحس /  
 لوطر<sup>333</sup>

حسي بأني غيرت الشعر صفتاً      أرجو وصالك حتى يكمل الخبر  
 صفت القوافي عنيلات مبعثرة      وحين جئت تداعى الشعر والقمر  
 هاجرت نحورك والإبداع ثالثنا      أنت المبدأ له ، والحسن والوطر

ويشاركه محمد إسماعيل جوهري الرأي نفسه إذ يقول<sup>(36)</sup>:

أوجت إليّ الشعر في سماتها فعضاؤها ثمرٌ وليس خواءٌ

بل إن محمد العيد الخطراوي يفصل الشعر إذا كان ملهمته المراتز بل عيوبها<sup>(37)</sup>،

وما أجدر الشعر إن ألهمه عيوبك في الفن أن يغفلنا

ويجعلها هي المهمة فعلاً:

أنت ألهمتني روائع شعري فتباعدت بأجمل الألمان

ووقت محمد حسن عو - بعد من أكثر من جسد - شعر ليس له شيطان، ولا الهة بل هو فكر مدفع بالخيال إن صح التعبير<sup>٧</sup>

ولست بمستوحى الشياطين بظنه ولا أنهب الشعر وهي دوائر

فما من طماع لا عساه على السوي وإن كان شيطاناً رقيقاً معامراً

ولا من طماعي أن أصدق واحدًا صديقاً أمثله - نفس - الدفاتر

فألهمه تحوي الشياطين ملكها فأعصر بها أن محتويات المقابر

ومحمد حسن عواد معتد بنفسه، عقلائي في تناوله لهذا النص،

رائعاً أن يكون ما أنتجه ليس منه. وأزاد في هذا النص أن يربح حالة من

المعبوية الرومانسية واللاوعي. وأن الشاعر يعني ما يقول. ويدرك ما

يعمل، ولن يكون ذلك إلا بدقاً - الشياطين - وربط يداع لنص

بصاحبه، وما يعقور نفسيته من حالة الرضا والعصب، والفرح والحزن،

وهو إذا رغب، والباحه إذا رعب، ولعله الشاعر لسعودي الوحيد الذي

تصدى لشياطين الشعر، وفي أكثر من نص، لكنه وضع شيطانه في حد

النص من نوع خاص<sup>(39)</sup>.

وابعني ذكرى شهود سلفت كانت لنا الماضي حقيلا  
ولتكوني أنت شيطاني في الشعر فما أبغي بدिला  
أنا من أقصى عن الشعر الشهاطين لهولا وفسولا

..

ومجد من الشعراء السعوديين من بصح الشراب صرًا من الشعر، بل  
ن لكأس التي يتحدث عنها الناس محدثًا حسبًا لا يفسى بأي حال من  
الأحوال إلا لشعر فخر إبراهيم البري يرى أن شعره كأس السلافة، به  
لدة لا تقب عد المعوي منها بل تتحول إلى شيء محسوس<sup>41</sup>

ما كان شعري غير كأس سلافة مزجت بتقسيم لثناء العراقي  
ما أسكر الأكباب شيء مثله في كل معنى سبق السباق

فاندي يهكر جر للشعر ليجر عثره

ويكرر لمع قد عد له فاه نال لم قد له<sup>42</sup>

نفعت لشعر من صدي فتوثا تمجبه اناسا  
وقلت: الحمر أشربها علاجًا ترضع الباسا  
وقلت: صدامعي يحكي صفاتها العهر والباسا  
ولا والله بما رشفنت شفاهي الحمر والكاسا

فهو يشبه أن الكأس عدة الشعر، والشرب واللذة بسماع الشعر،  
بل يجعل كؤوس الشراب بضاعة البيان ولذة القول:

إن خمري من جراسي وكؤوس من بياني

ومحمد إبراهيم يعقوب يجعل الشعر رشفة من النخب<sup>42</sup>

هذا مزاج الشعر فامتزجني به      وجعلني في رشفة من نخيه  
ومن لشعرا، من جعل شعره مرتكرا على آئين رئيس «اجمال»  
و«انعام» وكأنه يوهن إلى اللون صمغاً لأن الشعر يربط بالعماء، ولي  
يكون ذلك إلا إذا حمل إيقاعاً موسيقياً، هذا الشاعر هو حسي لجبي  
حين يقول:

اكتسبني بين عينيك قصيدة      تتحف الكون بالحنان جديد  
فإذا لم يكن الشعر جمالاً      وغماة قلقت الشجر وجوده  
والشعر عند حسن قرشي جود يرى أن العالم غير قمين به وجدير،  
لأنه في ديب شعره بغير رعب ولا سقم، ويسر بعدد      بهج وجي  
فلا يقاء له في هذا الوجود

أهها الشاعر فاحص جودهم      لم يعد للجود العذ مقام  
لهم للشعر رواج في دس      حلزها حرب وحند وانقسام  
إيه لا تهرق دم القلب سدى      فالدماء الشعرات حرام  
ويأتي معبد علي السوسي ليعلن أن الشعر هو الحياة

شعور الحياة في الشعر أقوى      تهرأ وانطلاقة وجهاة  
وهو مرآتها البصيلة      تهتر حساسة كومض الشرارة  
وناتي فاطمة محمد القرني لعلني من شأن الشعر عبد من يصنها  
باقتراحها الشعر، ولجعل البيان غنما من الشعر ليس إلا<sup>461</sup>،

ليل: اقترفت الشعر، قلت:      وعزة الرحمن هلي نعمة الرحمن  
إن هلي شعري مشرقاً متوهجاً      فهنوره عرف البيان بياني

أما عبدالله الحشرمي فيصف معبداً أنه الشعر، ليشهدى الجميع، وإذ كان هو الشعر فإنه يريك القوضى، ويهدي الأشياء، بل إن غيابه ورجله يقتل المخاطبين<sup>(47)</sup>.

أنا الشعر

شعري حزون القيانى، وبعض ظلال

أنا أرىك القوضى

وأحدث هدأة الأكلبا.

أقتلكم يموتى

حين أمسى

سوف تلبس كل غوضناكم

تواتيلي ومعتي

ولقد إبراهيم الخوازمي يعاطفه الشعر به أمهر الحرف<sup>(48)</sup>

يا أمهر الحرف لا شيء كأوزانك أحلى

لأعنتني لموايى ومهـونى ولجلا

وظل لشاعر يربط شعره بالمعاني، وأنها المعرصة عليه، تبع من حصن الذكرى، فتتحول إلى تذكرو، فما هو أمين عبدالحق يقول:

الشعر بما سيدي ذكرى تحرقه خيلٌ توارى وجيلٌ طمسه آت

الشعر فلسفة والمحب فكرتها الشعر يولد من رحم المعاناة

وعلى أهب النمل - وهو من الجبل الأسبق، يجعل الوجد والمعاينة خير معين له:

تشدني وحلتي للشعر أنظمه فأحبتي الوردة يحلو بين أشواك  
ما أجمل الشعر والتجوى لن أخفت منه الهموم بإحساس وإدراك  
ومحمد إبراهيم يغفوب يجعل معوية الشعر عناية له، ويشب أنه  
يتصف بمعوية خاصة، وكأنه يذكرنا بقول الشاعر القديم الحطية

الشعر صعب وطويل سلسلة

يقول

الشعر لائقني، وإن لم تسألني صعب وكل غرابتي في صعبه  
الشعر إبحارٌ وطيف مرافق لا تسجني، لا بشهوة سليه  
فتعويجي بالشعر شمة حائز نفسي أجل لكنها تحيا به

وعبدو محمد عني يسير معرف سر هيكلة رب بوصفه  
ديوان العرب به حلقه، ت. يحسن معارفهم سحر حبيبهم فرحاً  
وأترافاً، ويصح عن طرائفهم وعاداتهم

الشعر ديوان قومي وهو دائرة من المعارف في الألفاظ والجمل  
أفراحهم وآسبهم مسجلة فيه على كل حال عاطل وحلي  
حتى تكاد ترى في كل قافية حياتهم وهي حل ومرحل

.....

شعر محدثنا عنهم بفخر قم ونحفة من بيان كالزهور طلي  
مهر لم يس لها شعر ولا كنه، إلا ما يحفظه من البيت لآخر،  
حين جعله مستوى تعبيرياً يختلف عن غيره من الأساليب.

وأخرج بعض الشعراء الشعر لحر من قائمة الشعر، بل حتى لم

يرلوه مرحلة النقد، واحتلظ عندهم الشعر الحر بقصيدة الشر، وكأنهم يتعاملون معه - أي الشعر الحر - وكأنه لا ينتمي للشعرية بأي حال، هذا هو حسيث عرب يقول قصيدة تلعب سبعة عشر بيتاً عوضها بـ « شعر الحر » ينتقص فيها هذا الشعر. بيد أنه وقع في نظام لسطر، لا نظام لسطر حسيث جاء فيها أحد عشر بيتاً مدوراً<sup>53</sup>.

قال لي صاحبي: ألي الشعر شعرٌ شعر حرٌّ، وفيه شعر حرٌّ قلت: كلا، وإنما الشعر فنٌّ ذو محوزة، لهن مدٌّ وجزٌّ قال: في وزنه يقولون: قيد مستعبدٌ وفي قوافيه حُرٌّ قلت في وزنه جمالٌ وإيقا عٌ وأسرٌ، وفي قوافيه بسحرٌ إفا الشعر آية الله في الفصاحي ولا يهيم النفاحة غيرُ بل هو الدعوة، المسبحة لا يسو إليها، لا المسيح الأفرُّ والذي قلبه المدحسون شعرا غموماتٌ من الكلام وهجرٌ والدعاوى يسوقها أعجيبسون سونٌ إذا حاسهم أدا، وفكرٌ كل من شاء أن يصرِّد بالقو لقطي وقال: شعراً حرٌّ ومضى بلا الصحائف جهلاً جملاً كلها هراً، وبذرٌ سالتنا مذهب الفرجة فالجمد لثة ميت وكل حرفون شطرٌ أيها العابثون بالشعر ما العبد شهد فضلٌ ولا العفرنج فخرٌ القوافي لها رجال حريسون بها والقريض تشرُّ وزهرٌ تتجلى به المواهب في ألوسوانها عسجد يسويل وتجرٌ والكلام الذي يقولونه بمن ري بمن قاله ولا يستقرُّ فضمروه إن صح نشرٌ جميلاً أحرامٌ على الجمال النفرٌ

وأرهبوا واستعرجوا فما يصح سطر منكم إلا غشاً وخمساً

هذا التدوير لم يؤخذ به في طباعة الديوان إلا قليلاً، ولم يحكم بك التدوير بل جاء حيناً في العجز وحقه الصدر أو الصدر ومكانه لعجز ونظام التدوير سيذكره الشعر الحر مع اختلاف في عدد التفاعيل، أما لشعر ذو الشطرين فإن سبك نظام السطر فهو يلتزم بالتماثل، والشعر الحر ليس من شرطه هذا الالتزام، بيد أن استعمال حبيب عربي للتدوير في هذه القصيدة بالذات قد أعطاه مشروعية لا يعترف بها شاعرنا، وربما كيف يسلب الوزن، والفصاحة، من الشعر الحر، وقد أمسك بقضية القافية ووضعها الحد العاصم، إن الشاعر الحر أو شاعر التفعيلة شعر فليس بأن يعيد القافية ويرتد من هذه الحكمة، بل يذهب محمد عيسى نسوي، د. حفظ هو الآخر من شعر الحر وقصيدة لبيد، فذهب شعر عربيته لا وزن فيه، لا ربح، لا خسر، على قصيدة النثر، ومع أن الشاعر - أي شاعر - يملك قدره، هذه الحقيقة، فإن هذا لا يمنع من بلوغه عدده، سائمه في الشعر الحر حين الساعت نسوي يحكم عليه بأنه غير مؤهل أن يصرح له بعنوان «الشعر الحر» [54]

لا العود عودي ولا الأوتار أوتاري ولا أغانيكم من شعر أطياري  
من أين جثتم بهذا الطير ويحكمو لا الريش ريشي ولا المنقار منقاري  
الشعر هندسة كهري تكاد ترى في النسيج واللفظ فيه روح قرجار  
قصيدة النثر مثل المشي جامدة والشعر كالرقص في سيقان أهبكار

والمشي والرقص تنبه إليه كثير من النقاد حين شبهوا البشر بالمشي، والشعر بالرقص، وجاء صيب الدين رجب ليؤنس الشعر الحر إلا أنه استمر إلى قصصه حرية به وهي الجرس والبعد، وتجذب التفاعيل<sup>55</sup>

وفارق الشعر حتى الجرس والنغم وذهب جرساً غريباً فسي قوافيه



بل إنه قال في نص آخر.

وقالوا قريش يقرض القميد ملؤه فراع عميق يحلق النثر واللفا  
وما فرغت إلا عتول عوائم على السطح تهري أن تخف كما ظا  
وكان الذي شاع ففاضت قرائح وقاض هراء زادهم جهلهم سخفا

وظل من تناول هذا السجع من الشعر بسليه حقاً لم يعادله وهو  
الور، لكن لشعراء معودوا على نظام الصدر، العجز، القافية، قد ثل  
لتعديبل نوعاً وعمداً، وحتلاتها في نظره، يحيل النص إلى الشربة  
ويبعده عن لشربة

أما حتى لو لم يقد عمود من الشعر حركته بأه فيه على  
صباح لعمري، وإنما يسه له بعدد حبيب في وضع لها  
أوصافه قد صمم، يخرج عما ح من الشعر حتى في الطرس<sup>١٥</sup>

بما طجة الشعر، والأقلام تمهشة، نهش الكلاب، إذ استشرى به الكلب  
تكملة من صرعة، لتفريغ أنشأ، قمر الطرس، والاقلام تستصحب  
في كل يوم نرى شعراً تقهات، قزم، له جولة الجهال تصطحب  
أكل من رص سوق الطرس في بلاء، حرفاً على الحرف قالوا: شعرة عجب  
فلا المعاني لها من نظمهم أشر، ولا الملاحة أوزت بعض ما كتبوا  
خوفي على الشعر يلوي في بهادره، واليمن يملئ ويمض السروج يغترب  
أنجس في دومة الأتقاء ملتجأ، لصرعة الشعر إن لم يصف الأدب  
قلبي على لغة القرآن يا أما، أروي بها الجهل والنصف، والصحف  
و الخوف على لغة القرآن جملة تكرر، وتوجه لحرص حافظت على

المنة وشتماتها وعلاماتها. لكنهم الشعراء ربطوا «التقريب» بهذه المقولة، وهي تهمة لا تثبت على سند علمي يوثق به.

أما الشعراء الذين نظموا على دي الشطرنج «العمودي وزناً» والشعر الحرّ ومن اقتصر على شعر الفعيلة فإنه لم يتمرّصو لتحديث عن هذا النوع منه لإعطائه فرصة التمحور. ومبروعة الوجود أو لإحضاره للاختيار ولقبول من المتلقي، بل تركوه وليداً بشياً وشب عن الطوق، فحصة التجربة وتدرب عليه أذن المتلقي حتى أصبح شأناً له وجوده بل إعرانه الأقدم منه «العمودي وزناً» «المشطور»، «الموشحة» «متعدد القوافي» «شعر الظن» «الشابات». بل ظل يتمتع بشخصيته من جهة حب، نأجده حيناً أخرى حتى وإن أساء تزيه له، «قعيدة الشعر» بحيث عومل معاملة، وهو يحمل خصيصة وميزة متفردة عنه.

## الهوامش والتعليقات

1. لم يشأ الباحث أن ينقل الهوامش، لأن هذه الصانين في دورين حيرة ذكرها لاحقاً. عند توثيق النصوص الشعرية التي استشهدت بها هذه الورقة

2. دورية طرح كتب، 17 من تصديده «غاب شعر» لميع رجة وخمسين بيتاً كنه حول شعر

3. المجموعة الكاملة 121 تحت عنوان «ينابيع لشعر»

4. دورية 134/3

5. دورية 52/1

6. يابن الأرملة 96، 97 من قعيدة «شيد القتلى»

7. دورية «شعر ظن» 1/9

- 8، ديوانه : لأقيامات ص 140
- 9، ديوانه : جد - الثلج ص 71-72
- 10، ديوانه : أول الفيت ، 38
- 11، نسائى 74
- 12، لمجموعة تكاملة 121
- 13، ديوانه : مطر على المص 172
- 14، ديوانه : الأبرص ص 10
- 15، ديوانه : تأملات على مرثى : لكى ص 112
- 16، ديوانه : جراح قلب ص 16
- 17، لمجموعة تكاملة 501 من قصيدة بختون ، من مجلد ص 140 ، السعدية ،
- 18، ديوانه : حبسه حوص ، ص 140
- 19، ديوانه : تأملات على مرثى القصة ص 1
- 20، ديوانه : تأملات على مرثى القصة ص 116
- 21، ديوانه : حبسه حوص ، ص 140
- 22، ديوانه : بكاء من العصور ص 149 من قصيدة : القصة : من شاعر ،
- 23، ديوانه : رجدة الأرض 38، 37 قلبه حوص شعور هذا : كنى مثل

وأنتقام وأهات لصم مبقيرم دتلف

هناك أنت عكازي نساء الآلى نسي

أنت ماذا أكون أنا إذا رددت أنفامى

أردت نفعه حبرى أجهد نفعه أحمري

24، لأهال الشعرية : تكاملة ص 22 وأهات لصم مبقيرم دتلف

25، السائى ص 23 هناك أنت عكازي لى : الآلى نسي

26، ديوانه : بحر كبد جديد ص 25

52، لأعمال الكاملة ص 678

53، ديوانه 1/44

54، لأعمال الكاملة ص 647 من قصيدة تبلغ خمسة وعشرين بيتاً

55، ديوانه (وحدة شعر) ص 167

56، ديوانه (عجبي) ص 10-11

\*\*\*

كنت أتمنى أن يكون البادي - كمهددا به - أكثر دقة في اختيار محور ملتقاء لهذا العام، وأكثر تحديداً، فلا يكون بهذه الصيغة المصروبية الشسولية (مسيرة الشعر في السعودية)، وحدثت لله على أن لم يكن (مسيرة الأدب في السعودية). أقول هذا لأن عهدي ببادي جده الأدبي الجديدة في الطرح، والدقة في التأويل، وهذا لا يتأتى طلاقاً تحت مظلة هذا العنوان؛ وذلك لما فيه من تعصب وتشمل لكل واحد من لآحد عنصر سرياً من عناصر طرحه يحكمه رغبتها كأي واحد لأن يكون محور بحث حول محور مضمون محلي؛ في يصر عليه وهي الموضوعات ستة، إن شاء الله.

ولكنني أشهد روح محمد، التقه، أني بين بادي عبد الفتاح أبو مدين الذي عدا من بين نخبة محرمات الأدب السعودية في رحاب بادي جده، رحلت من قبله نفسه على ظنهم أنه عبقري، ثم لظروب يعطها لله منها وفاة سمو الأمير فيصل بن فهد رحمه الله، دخل الموضوع في حكم المسكوت عنه، قد أعاد تنفيذ المشروع بشكل آخر صاصفة فلم يطرح لأدب سعودي كله، وبما طرح لشعر بكل مراحله وألوانه ومطلياته، ووسائله وآلياته، إنه دائماً بعينه الثقافية، ومرارعاته الصحافية، يصل إلى ما يريد، ويحقق ما يصبو إليه، فيحقق من سلوكه ذلك لدنيا الأدب في بلادنا القهيبية الخير الكثير. إنه دائماً يحقق شيئاً، كبيرة بتكاليف رهيدة، إذا ما قيس إلى غيرها من التكاليف

فإدارياً أحبي السادي وزينسه على هذه الروح وهذه الخطوات المتحركة وصمماً أرفع يدي بالاحتجاج، عجز، يسير من هذا يكفي، من

محور أو موضوع ولا شك أن اختيار محور أو موضوع سيكون أجدي على لدرس لأدبي من هذه الكركية والكريجة التي تحركها المعامرة، ويرعاها الطموح

ووفقاً لهذا فإنني اخترت أن يكون موضوع مشاركتي في هذا المؤتمر (الشبيب في الشعر السعودي المعاصر بين الوجودات والإيماعات) أما الشبيب فهو وقع في حمله اهتمامي بأخرة. وذلك بعد أن عرسي الشبيب. وأساء اهتمامي في كثير من الأحيان. فلقد بايعت فأعيلته بالشعراء قديماً، وحضرت الشبيب في الشعر المعاصر يبحث صغيراً، لمجرب فية قتضت ذلك، ويثل الشعر السعودي حديثاً مهما فيه، ولعل هذا المؤتمر يحفرني على تردد بايعته مد يدك لا غرو، فالشبيب مدله لسخرجه في ح. سي. زيه والسخرجه حل نصف العمر، وسيرج حمر. نصف الموطن. وقد سرج في مابعه تدويه وخر حته على مدله نوس، كتب قفسه، شبيه أحسب ان جميع لأن تكون مدخلا يفتي بك في هذا الموضوع وهو يقول (يا سي بون) قلت فيها

عندما كنا شياهاً

ينظر

يسرق الكحل من العين

ويظهر بعضاظهر التوالي

ولفرشات الحقيقة

وعقود الياسمين. ١١.

كانت الضحكة فجراً لازوردي الضياء

وأغاني الحقل أعلاماً أنيقة

وتواشيع رقيقة  
كل ما حولي أحلام ورقة  
غائتا في النوم أحلم  
وأنا في الصبح أحلم  
وأنا في الحلم أحلم...!!  
هكذا كان مدى الحلم بعيداً وكبيراً  
يتحدى قبضة الموت..

قويّاً.. يتمطر.  
مثل نوح يتفجر  
أو ربيع يتنثر...!!  
أه من حلمي...!!  
ضاح الحلم...!!

ها هو اليوم صريحا يتمنطر  
صيث الشبيب به.. قاله أكبر

\* \* \*

صيث الشبيب برأسي  
وسرى الهم بنفسي  
واحتمى يومي بأعصي  
فتواتر وغماتي  
وتتأنت خطراتي

ومحتمتُ بأمرى  
 بين أوصافي وذاتي...!!  
 وانتهت نضرة وجهي  
 بتجاعيد عديدة  
 رستتُ فيها تواريفي خروطة  
 رما يقرؤها الأحقاد يوماً  
 ضمن أفلام (سليطه)  
 ذات أطوال وأبعاد (عبيطه)!!  
 رما تفقر عينيها ابتها لاني  
 وأصراوي على حب الحبة<sup>١٢</sup>  
 رما تؤثرني الدنيا بهزج حسجتي  
 للمهاجرين القديه  
 والتقاويم الشهيرة  
 لعمود النضرة الأولى  
 وتكسوني قواي المنطقية  
 ومشينات شبابي  
 وصباحاتي المنتهية...!!

\*\*\*

آين...!! هبهات شبابي...!!

حيث الشهيد يرأسني



وغدا الحلم كوايمس وأهات حبيسه

وهواويل حزينات تعبه

وأسارى معقه

وأراجيف معقه

ضمرت فيها الأثليد الورقه

واستقر القمط فيها

وتالت كبراني

وتلاقت ذكراني

وتهاوت في دهاليز حياتي

لم أهد أذكر شيئاً

فهر ميلاد شقي

كان في يوم حزين

باتس الطلعه، قاتم

منه (سبون) منه

يركده . أو علكه...

ثم واصلت حياتي

كنت كالتحفة تقضي يومها بين الزهر

لحتسي هلي وهلي ثم تحضي في جود

لم يكن يشغلني غير اللعب

وانتفالي من سكان المكان

نارة فوق الصخر  
والرمال الذهبية  
وأحايين على متن الشجر  
أو على ظهر حمار (يتنطط)...  
لم يكن قد شاب رأسي..  
كنت أقوى  
كنت أصغر  
كان لوني مثل مشرقي أسمر  
عسلاً.. يتلألأ..  
كمصور التمر ذاب النور في عطفه صجراً  
تتشاهد الصبايا  
وتعاطيه التحايا  
وتنأه الحذور..  
وأحاديثي لهاوي  
هامسات في ظفر  
مغل حبات المطر  
وأنا بين أحاديثي ولوني  
كصباحات الفجر  
ومساءات الحضر  
أتهادى في مرع

وأغني في نوح..  
هكذا كنت حلياً بشابي  
لم أشبه بعد.. ١٤٠  
تمكنت خطواني.. وقفاي  
نظراتي.. همساتي؛  
ذات معنى.. ذات طعم  
ذات نكهة..  
ثم أطلقت لأحلامي العنانا  
وتصادفت مع الحرف  
تدججت به حتى الثمالة  
وهشقت الكلمة  
عشت آلامي وآمالي قصيدة  
وأقصيص نريدة  
ومقالات جديدة وعجيدة  
وتساملت، تساملت.. سألت:  
عا الذي يوروني حطفي..  
ويكفوني وحيداً في الزحام.. ١٤١  
كعبارات بلونة  
ناضلت عبر جريدة  
ثم ماتت في الزحام.. ١٤٢

لم أجد ثم جواباً

فتجاهلت السؤال

لم أكن شبت

فزورت كلاماً

وتنهأت لفصل ثالث أو رابع... أو عاشر..!!

لكن الشكل تراسى

في لمبي، أفتنة والله

والشعط في كفي زماماً

فتناثرت سهاماً

ومحطمت حساماً

وتخضعت بكاءً وهياماً

\* \* \*

وانصعلنا حب أشياء صغيرة

ذات معنى

تصل الغرب مع الشرق

وتبنا كرامد، وشهاد:

(بلاد العرب أوطاني

من الشام لبخدان

ومن نجد إلى يمن

إلى مصر فتطوران)

وجرتنا .. وركضنا

بشعارات أثيرية .. وكثيرة

وقبلنا ما قبلنا

ورفضنا ما رفضنا

(وانتهينا ..)

ونفضنا ما تبقى من يدينا

ورثينا ذلك الماضي رثينا

ويمكننا .. بكيثنا ..!!

رحمة الله عليه وعلينا..!!

ثم ماذا...!!

ضاع منا كل شيء

وتشرذمنا فصائل

وقبائل.. وعوائل..!!

ورجعنا للبداية..

آه منا..!! من تواريخ البداية.. وتواريخ النهاية..

ضاع دربي في أكاذيب اللهجة

ب د أ - ن ك ص

ودمي فوق جدار الرنض يظهر باللهجة

فقدت عشت طوال العصر جُلساً باللهجة

عشت للمعروف وبالخرف شعوري وإياتي

لم أذهب بعد..

فواصلت طريق

ألتصق نأ الهدج

والدرب عظام ويغام

وضلال وصلال

من هنا الدرب.. ولكن يا رفائي..!!

أين من يهده يوماً بخطوة

أي خطوة..!!

أين من يلهه يوماً بسطوة..

أي سطوة..!!

قول أن فضي "ترجي" غير ختم المصطفى..!!

قل أن ينجأ الشبيب بأصنافه الخرولة الهائسة

والهبة الهائسة..

آه يا لهلي.. ويا لهلي آه..

ها أنا شئت..!!

وشاب الحلم

وازد كلاًماً وقياًماً

وتغيرت كثيراً

وعلى برابة الموت وقفتُ

ورأيت ما رأيتُ

تفردت كثيراً

وتراجعت قليلاً

ثم قررت الرحيل

في طريق واحدة

وسألت الله أن يحفظ شبي وشبابي

وحضوري وشبابي

أيها السادة...!!

رحب - لا أكون أزعجتكم بهذه الخرجة الشعرية، ولا أكون أثقلت  
عليكم، فإن كان سي سي ذلك سعد عذر لعله سعد شاعر بصفته

شاعر - لا عسرها خرجة فإن كان لا يسي درجة سي صلب  
الموضوع، وتحييد شعري إلى

ويطرح أن يكون مشعر شعريه "حدث" في الشعر لشبيبي  
السعوديين "الشاعر" يسمى هر ثم كتب شعراً في السبب، بوصفيدة  
واحدة وليس بالضرورة أن يكون شيعا، إذ قد يكون من عائلتهم لشبيب،  
واحداً، فقد لاحظت أن بعضه كان وقوعياً، والآخر كان يقاعياً

وتعقد بالوقوعي ذلك الشعر الذي يسجل فيه الشاعر وقوعات  
لشبيب في حياته، ويذكر حلوله به وتزوله بساحته، ويتحدث عن بعض ما  
أحدثه في طوافره ودواخله، وفي علاقته بالأحرس، هو يسجل أحداثاً كما  
يسجلها المراقب اليومي، ويحد في هذه الحالة - حسب الدراسة - بعض  
الشعراء - بقوعات بتسجيل هذه الوقوعات وهم وقفات خارج النص، بينما  
يحد أحرس يسجلونها وهم داخل النص، أو هكذا نحن نرى على الأقل

وعمي باليقاعي، ذلك الشعر الذي يستطيع فيه الشاعر أن

بصليح فيه معه من أول لحظة، بحيث نحس أنها أصبحت جزءاً من  
مكونات النفس، بكتيبها ومكتبته، وصحفي له وصحفي لها، فإذا نحن هو،  
وهو نحن:

أو كما قلت ذات مرة

إنني طُفِئت لكي أحس      بما همس الآخرون  
فأنا هم، وهم أنا      وجميعنا ما، وطين

فهو في الوقت الذي يعبر فيه عن ذاته يعبر عما يسقط به سبها،  
يسوعاً لربنا ومكان مسعراً يعبر عن كنهه، جرس ولحاح  
والخاص يجمع بين مساعديه، يركل منها مع صفات كلاً قوياً  
وتسليها منبسطاً به، نحن قرداً أما تفوق مع تسعراً داخل  
النص، والاشغاف كما نعلم سها، نفري منبسطاً، نحن مستمتع  
بهذه حبيب، ذات طرفاً لستاسه، لستاسه مع - يور بالعود أو  
لقامون أو ساني رحوف، رئيس بلاغات جمعته - لا ركترا  
وهكذا فمن بعض شعرنا حين تحدثوا عن الشيب في العصر الحديث

### ذكريات الصبا وسواجه

هنا فئة من شعرنا المعاصرين ما كثر يسههم فيما يدر الحديث  
عن الشيب، إما لكونهم تصالحوا معه، أو لأنه لم يحرمهم ممارسة معتهم  
ومدائهم، أو لأنهم لا يريدون عرض مظاهر عجزهم الشيبية على الناس،  
مأكلهم بالمحديث عن شياهم الساعه الباصر، وعن امسائه وأصباحه،  
وعن روحاته وجياته، وكأما يريدون أن يقولوا في الوقت نفسه: ولكن أين



ما كنُ ذلك ليوم. ونحن نتجرع ويلات المشيب؟؟ فيكظمون ولا يقولون  
وفي مقفلة هؤلاء الشعاع محمد بن سعد بن حبيب يقول (أصد ص  
12)

راح الشباب ولم أقص الليانة من أوطاره . آه من قلبي وأوطاري .  
رحمك ربي فإني مذنب وكفى والعفر منك إلهي متة الباري  
ويقول وهو يتحدث عن خطرات فؤاده (نفسه ص 15):

وحينما إذا هبت تُسيات فرجة تناهت بما يهدي إليه خليل  
صحت فيه أحلام الصبا بعد خجعة وسام حديث الشيب وهو غفل  
وجدت صبايات طوت من صلاتها رضاء. وطرف الشيب فيه خليل  
فراح يسلي الروح بالشعر تارة وأخرى ب يرسى الإله يسول  
ويحبب نفسه في ليرة الرطبي منه ص 22، يستبي حسب أن  
أخرها من أجل ما قيل

هات لنا ذكريات في ملاعبها عهد لصبي. ولصبا جلي ومحمود  
اليوم لي فيه ذكرى لست أكتفها إني بأبواب ذلك اليوم مولود...!!  
وناسبة العيد (ص 31):

يا زفرات السماء المُضى إن بنا شوقاً إلى ساعة تهلل بها الفيدا  
كواكباً مثلما كنا نشاهدنا كان الصبا في الأتس مجنودا  
مثل المصافير نحبها عيشها فرحا ياليت غصن الصبا مازال أملودا  
بن ويكتب قصيده كاملة ليشرحها بحبيبه العارم لأيام صباه.  
بعمران (ملاعب الصبا) (الديوان ص 33) مطلقها

يا أيها الربيع حدث أين أحبابي وأين إخوان صدق من أصبح حبابي.. ٢٢٠  
وفي قصيدة (من حباتي) - الديوان ص 34 - يقول في مواطن  
محتلته

ضاح ريمان الشباب العاطر ومضى طيفا بمعين الساهر  
إيه كم أبكي..!! ولكن لم لا أسمع الدمع يروم الشاهر.. ٢٢٠  
ويقول حول قلبه:

هاجت الذكرى به محسومة فهي في أصفافه نار تسور  
أه من قلبي وذكرى شررتي..!! أه أيام الصبا وروح تضيهر..!!  
ثم يقول

يا فؤادي عبث دباله الحب حلم طاف بحفس مطبق  
فتحس بالآل عذرك معه ويدعو الله أن يفتي تبا هذا الشاعر  
مشرداً وعمرته متفتحة مدعه وشمسي له أن يعاد له صاب صاب  
النصرة، فتروى معه في قصيدته (غديده) - الديوان ص 61 -

فما لبثت ساحات العشبات عروداً وعهد الصبا يالهيته قابل عرودا  
إذا لاستراح القلب من لوحة الهوى وعدنا وأحباب الصبا نلحق الشهادا  
ويعترف أن أيام صبا وشبابه كانت جادة مبدولة في سبيل التحصيل  
لعسي على يدي الأنبياح من أجله العلماء.. فيقول (ص 106)،

صباينا أحاديث قوَّجها الذكرى فتصحبها بها أيام أحبابنا بكرا  
إذا ما أذكرنا عادنا من شبابتنا أمانين ما تنفك تستلهم الذكرى  
ثم يقول.

دموعاً على عهد الصبا وصباية إذا ما ذكرنا ذكرها يفحم الصلوا  
ونامت أحاديث الصبا وهي غضة ترف كما رقت بأنبيائها الهشوى  
ويقول في قصيدته (مفحات الصبا) - الديوان 157 -:

حين التقيتنا وأحلام الصبا أتمت تسمى بتاء والصبا حلو وثبات  
بكل علب نسي من لودهنا وكل وعد بأننا سوف نحياها  
أنا نظل مع الأيام بهجته مثل الرياحين نحياها ونحياها  
الدة ما أجمل الذكرى تهدها آمالنا في هد أنا سلفاء

وفي مزارع الصبا يقول (ص 166)

مزارع آمال الصبا لم تزل يكرأ وآمالنا فيها تراث لنا صفرا  
قرأنا به ما غاب من أنس أم رماناً به لم يشك الحمر والقرأ  
وفي (ذكرات للشباب) يقول (ص 166):

لي في (الرياض) شباب كله عهد ولي بها ذكريات كلها عهد  
ولي أحاديث أيام إذا خطرت أطيانها، هي في سمني أنا شيد  
حدث جراحت قلبي وهي دامية وأبقت صبري، فالقلب معمود

وهي مقطوعة فردة من أربعة أبيات بعنوان (شيب) ترد كلمة الشيب  
مرتبة منط في لبيب الرابع. أما الأبيات الثلاثة الأولى فهي ذكرى لربيع  
العصر. يقول (ص 163):

أيامنا في ربيع العمر أغنية رقيقة اللحن، تبه بها الحادي  
يرخي لها الشوق مرتاحاً أعنته شداً وشجراً، إذا ما أنشد الشادي  
والهجوم أمست لنا ذكرى توارقنا لمصر فيها تصلات برؤساء

شاب الزمان، وشبابا، واليهوى قيل يحلو بنا في متاهات الهوى الصادي  
هو لا يمدح الشبيب أو يمدح. ولا يحاول أن يستخلص منه أية عظة  
أو غيره كان لأمر لا يحبه في شيء. لأنه لم يصبه بهمض المعد لشيء  
صابت غيره. ولم يعبر في أسلوب حياته. فذلك يلقاه بهذه الروح  
للسائلة. فلا يعاديه ولا يتحدى عليه.

● أما لشاعر محمد سعيد المبلح رحمه الله فلم أجد له في ديوانه  
(أعده نشره لشمس) ذكراً للشبيب، وإنما له قصيدة واحدة بعنوان  
(على مسرح الذكرى) تناول فيها بعض ذكريات صباه فعربها يقول  
(لديوان ص 137)

طفلت في زمن لصبا أضيائي روايت فيه عرثي الأحلام  
وظفت أمشي والقوطف يهوطي يمشي ورائتي تارة وأسامي  
ولدي طرف غاروق يهيموه أرق. وليلتي من جراسي دام  
بسريل في راسه يكي حجاب حاسر. فصاره نيام  
شبابه، مسرعاً متفاد حبه لي سر من سره مسحه مع  
لطيفة إلى حد التماهي أحياناً. وكان الشاعر قد تحول إلى وحدة من  
وحداتها، لا تحيل إلا به، ولا يحيل إلا بها.

من لي بأيامي التي تفتت، فكم فيها شهدت بشاشة الأيام  
حيث الحياة جميلة، وردلها مكر غش في دمي وعظامي  
أبام أضو كمالهزار مغرداً وأبث أمانتي، ونحن غرامي  
أفغان في بئر الشباب، وأنغني مسرحاً. أروه مراتع الأرام  
أهجر على صدر الطهينة سارحا بين الروابي المتضر والأكام  
وأطل استرق الخطا فكأنني لن تسقر في دمي وظلام

أشكر إلى الأثرار كامن لوعتي فترق بأحمة لنمعي الهامي  
وأبث أطياف السماء صبايتي فتطلل صاغية إلى أنقاسي

ولقصيدة مقسمة إلى أربعة مقاطع، وعدد أبياتها خمسة وثلاثون.  
لم يرد فيها كما لم يرد في بقية قصائد الديوان ذكر للشبيب، وهو من شجع  
في حياته شبيباً رحمه الله فقد ولد بالقطيع سنة 1341هـ وبوحي سنة  
1414هـ ولم أحد تعليلاً لذلك إلا أنه من لقارمين الصامتين للشبيب على  
طريقة (المران يقطع المران)

والذي نجله لهذا الشاعر أنه لم يتحدث عن صباه في أبيات  
مبعثرة هنا وهناك في ثابا قصائده، بل حصه بقصيدة مستقلة، ولعل هذه  
الظاهرة في ثلاثه شعر يسري تعدد بعض من مسجود العصر  
الحديث وقد يفسر بعض الشعراء قصائده بالحب للشباب، ثم هم  
لا يهجون عليه إلا بمرانهم وهو به أشرا

● رجع ظاهر بحراني في قصيدة بعنوان ٩ حدث صباي، مجموعة  
الخصراء ص ٩10 حيث تحدث يتحدث عن لقاء من لقاءاته ليلا مرة،  
يعيش في بلايقه حبيب داري رائعا. وكانت فرصة سانحة أن يظهر مثل  
هذا المعنى وهو في من متقدمة، ولما فيه لم يسعه إلا أن يتذكر به أيام  
صباه لذهاب. ويقول في آخر القصيدة ذات العشرة الأبيات

كان ألهي للنفس ما تنهت ست، فجاءت أنفاسه بالمصاها  
ضحتي بالهوى إليه فلما نلت منه الرضا وجدت صباها

ولكنه بتقصين نحن في قصيدة أخرى بعنوان (ذكريات الصبا)  
مجموعه الخصراء ص 526 - وقد قسمها إلى ثلاثة مقاطع على طريقتي  
المصلحة دائماً في أحداث مثل هذا التقسيم الذي قد لا نجد له مسوغاً غير  
التقاط الأنفاس في حالة الإنقاء بالذات، يبدؤها بقوله:

ذكرينات الصبا بفرط الحنين حركت في الضلوع نارَ الشجون  
 ذكرتني ووب ذكرى أثارت في الحنايا لواعج المفتون  
 ذكرتني أيام كنت صبيا ألتهى بصهوتي في سنين  
 ورجع الحياة في معبر الأيام م يمطي الشذا برجع الحزن  
 وعاصر الطبيعة المحتمة من أراهير وأسوار وورد تشتت معه  
 فرحة الذكرى، فقدت القلوب تشدو للحياة المتوترة العاتقة،

قالها تضحك الأواهير فيها والسنا راقص الرّبي في عيون  
 والسرود التي تفرد بالأنفاس باحت يسرها المكتون  
 للقلوب التي تصفق للحب وتشطو صدحة المفتون  
 بالصب راقص لأهله تيهو وهو بخيال فرحة في الحزون  
 للهنوي لم يزل يداهب أحدا سي، ويرمي بحاصف مجنون  
 أنا في لجة أديم مع السجد حوى، وممرات صهوتي في عيني

### أوليات الشيب وطلاته

صحبايا الشيب في أوائل العقد الثالث من لعمر من الشعراء، من  
 تخلصي أسماؤه من خلال هذه الدراسة هم: لشريف الرصي، وأحمد  
 الشريف المرتضى، ولجبري، وأبو تمام، وابن الرومي، وقد التقيا بهم في  
 عصور مختلفة عجزوا فيها عن أحاسيسهم بتلك الماحلات الشيبية،  
 وأول من يقابل من شاعري بالشيب الشاعر السعودي المديني  
 عبدالحسن حليت مبله، ولدي قدم لنا تحريسه في قصيدة بمبران  
 (كهول العشر) واقعة في واحد وأربعين بيتاً، (مقاطع لوجدن ص

١٩76 مقسمة إلى أربعة مقاطع، كشيبها حسب تقديمه لها حين تكثر الشيب في شعره. وهو لا يزال في الخامسة والعشرين، ورغم أن الشاعر يعلم أن المشيب علامة للشجوخة لا للكهولة، لكنه يؤثر تسميه ما حين به كهولة وذلك من فرط تعلقه بشبابه، وكرهيته لهد الشيب الذي عاجبه، ويأغته بهذه لروء المبكرة، ويتحدث الشعراء عما يحل بهم من شيب معجلاً ومؤجلاً، ولكنهم يحتفلون في مواجته، فمنهم لثائر اعاصب، ومنهم المستسلم الراضي بالمقدر له، ومنهم من تحفر وقوعات الشيب في دو حل نفسه وعلى حزن وحدايه مدريات لا تحي، وحرجات تتحول إلى وشومات ووسومات لا تزول، فإذا عبر عنها أحسب أنها امجارات وزجه، وجمه نفسه برسبها حو ظ لا ب وش حار في رقوعات تصطف عنبه عرو من بداخل، فيسب لسه كلب ر ل فط حصل لي لشتفي، فيحرك عنب ر حو عى ر سحرول ب لب مصرى لشاعر، صاعماً له معب، وهكذا كان عيه لحس حليه في شيبه، ومنهم من يلامس وقوعات أسب حو حه، لثاني فانه يتعامل معب احسا معامل خارجياً، سمع منه الأ، صاب لحدله برى لأتوب لائله له لا شيء غير ذلك، وقلما تتأثر بما يقول.

إنك تحسى بعبد لحسى حليت بحري داخل القصيدة، يقفز هب متمرداً، ويتمرد هب متمرداً، ويتأوه هب ويشكو لهومو وانعموم، مسوياً بين المخطوب ولوصوب، صارحاً ثراً نارة، ومعتسلاً متسقطاً متهاقناً نارة أخرى، ليهب أن كل هذه التفاعلات انما تتم د حل النص، ومنه تنطق إلى الخارج وليس العكس.

ولنحظ أنه بدأ المقطع الأول ولثالث بجملة خبرية فعلية محورية هي جملة (أدب لمشيب)، ونصفي محويرتهب كونهما هي موضوع حديثه لبنا، والباعث على كتابته القصيدة، (أديب لشيب الى رأسه) هكذا (أديب)،

وفي هذا الديب تعذيب يعرفه من يتجرع دواءً مرّاً، وصاحباً علقماً، بل هو أشد من ذلك وأنكراً للجراحات، ولدعي للألم والمعاناة، لأن من يتجرع الدواء المر ينتظر من وراءه البرق ووال سقمة، وبالتالي العودة إلى حبة الصحة والعافية، بينما لا أمل للمصاب بالشبيب من شيء من ذلك، إذ به لا يروى إلا بالموت، وقد أدرك الطبيب ذلك فقال في بداية المقطع الأول:

**دب المشيب، ووافى إثره الأجلُ ما عاد في العيش لي قصد ولا أمل**  
وقال في نهاية المقطع الثالث:

**دب المشيب، وما عادت تؤرقني فيه الليالي، ولا خوف ولا وجل**  
لاحظ السامع من قصيدتي من سجلت رد جميع شعيري (ما عاد لي عيس ليح سا عادت تؤرقني الليالي) سماعه بين عادت وعادت، مع اختلاف في نبرة الشبيب رغم تكاد في لاسمية المسحوق في التوجع نفس، مع ملاحظة أن لا شيء من هجر: شامية في لصبر، ونظر بر سأكده من حصة بحر به من راحل في لصبر الأول من المقطع الأول، وجل من المقطع الثالث في العجز:

وما تفسير هذه لمحاكاة في الجملة المحورية بين القطعتين للأهمية منحه النص، وقد كان الشعراء الكبار يولون موضوع المقاطع والمقاطع العناية الكبرى، ويعطونه الأهمية العظمى، بحيث يكون قادراً على اللغة والجذب، (دب المشيب) به ديبب العائد للمريسة، وديبب لأفامعي والمجذب، لا ديبب الحميا في الأجسام، ولا ديبب الشبح لبعس عني عشاء، ولفرق بين ديبب مشير للذة واهر جالب للعصه، وقد تمكن بعض لد رسبي أن يولوا بعض المقاطع إلى مهرس تحاور لبعس، وسبماً لأفكاره، وشعره لأسرارها، وقد رأينا نموذجاً من ذلك في دو سة كساب لعنقه مرئى لقيس، ولعل حملة (دب المشيب) في النص لدي بين يدي



يساعد على شيء من ذلك، جميع حكايا النص تدوي بها وهبك  
وتتشعب ومستطرد، وبوجر وسهب، ثم يعود شاعراً إلى البيت إلى الجمعه  
للمحورية (دب المشيب)، ولا عرابية إلا من أن يعود المقطع الثالث إليها،  
وبخاصة إذا غلبت أنه يحمل واحد وعشرين بيتاً، أي أكثر من نصفها،  
وهو يحس أنها ربما كانت لعل الشارح لتنجية، والعصب، لساح لبث  
حرارة وشرا شواقه، فيما هو يتبنى الموقف، ويعود نفسه على تجاور  
المصاب وربما حتى التصالح مع الحدث.

وهو في عراكه مع الشبيب محتاج إلى معين:

قلابك من شكوى إلى دي عرونة بعينك أو مسليك، أو يتوجع  
فمن قد لعمري أو الرقيق به شرح الشبيب من المقطع الثاني،  
بناديه وماتيه، يتوسى مجدته، يقول:

شرح الشبيب أألا هل من مملوءة فيها أبنك ما قد خلب الكلل  
فضل المشيب على مثلي كفضل بد صفتك لعمري عموماً عند الزلزل  
وهو لشاعر نفسه في بداية المقطع الرابع، يتجه إليه بحصيلة  
لشور وبوقيه بنتائج الرحلة، ويحده خلاصة تجربته، فيقول

يا من خدعت بذهنيك التي ملئت عبر الزمان نعيماً ملؤه الجبل  
أسرلت في حبها، وانقذت تبعها فاحلوا إلى أين قد قضى بك السبل

وبين هذه المشاكسة والمعاينة، بين التجربة والإنشائية، المتوافرة بين  
مواضع المقاطع، يجد لشاعر حاضراً في جميع المقاطع، قصير لتكلم بشعر  
ظلاله في جميع المقاطع ولأبيات مما يحس معه بأن الشاعر قد بنى عميد،  
برغم هذا لاستسلام الظاهري للشبيب، وإربداً لباسه الوقور، وتصفده

لأسد - الصنائع وتفيد الحكيم مثله بعمل الشيوخ والكهول، وما هو بشيخ ولا كهن - ولكنه متكهل متمشيع - وليك بعض هذه الوقوعات لنفسه

- ودعتُ عهد الصبا توديع مرّجحل وكُلُّ عهد به حل ومرّجحل
- ولي الشباب وصفو العمر والشيبُ والفقي، والرأس مشتعل

لاحظ محاولته لشاكلة بين (فارتسي، ورافقي) وجعل لصدر كالعجر حمتين، غير أنه بدأ البيت بفعلية مفتوحة. وأنهى العجر باسمية مقفلة. وكذلك هي حياته بداية ونهاية

- وإن حطبتُ رداء لمرّ أبلسي بالود يقصا، وأعبتني به العمل
- يرونو لغوري بفخر ثم بطحنتي كأتبه فائنك في عيشته حورل
- ولستُ أجهل أبي عشت معركة نظري (أحياناً، ويُهين عندها) (البطل)
- كم راج في عرسها حرق سفاق، وكَم للصديق في عرسها سجن ومعتقل
- وعظمتُ نفسي، لما ترصى بموظتي وحلت ذرعاً بها، واستعمل المجدل
- وليس في العمر ما يذهب إلى شغلٍ بالعيش، والعمر في درب الردى وجل

هذه الوقوعات وإن كانت مطلقة من الداخل في عامتها، إلا أنها تظن عبد المحسن قبل الخطوط الأولى على طريق لسحور يشمره بمهمة في ديوانه الثاني (إليه) إلى مستويات الإيقاعات الداخلية التي تشير عادة كم من لإبداع الجمعي ذكر المعرّ المجلد المديبر معاً. ولدي لا يجيده عرفه إلا المجهولون

- ويهر شاعراً غايزي القصيمي عن مشاعر ابتنته (ياراً) تهاه
- مثبته، فيقول يمولان: (ياراً والشعرات البيضاء) - المجموعة الشعرية لكمله 695 -:

مالت على الشعرات البيض تقطعها يا أبا.. وتضحك: لا أرضى لك الكبر!  
 - يا دميتي، ا هك طاربت الشبيب هنا قما احتياك في الشبيب الذي استرا...؟  
 وما احتياك في الروح التي نعتت...؟ وما احتياك في القلب الذي انفطرا...!!  
 وما احتياك في الأيام توسعني حراً، وتساكني من يا ترى انتصرا...؟

آخر الشاعر ذكر الفاعل (أبا) لجذب الانتباه إليه، وهي تتعامل بلطف مع الشعرات البيض، ولا نشدها بعنف، وكأنها تقطف دلاً أو باسميت من الحديقة المرسمة على وجه شبيبها الدائم اللون، وهي تضحك بكلمات تدلّق من فيها وهي ترمسه لأبها عمراً حالماً دائماً لصره لا يعرف لشبيب له طريف شبيب شاعر شبيب يدس من ما حسب نفسه وزوجه من ذلك حبه يهون عنده كل سبب خارجي يرد به أحداث الأيام وعجبت عليه وهو بعد في الأزهر من عمره

هو شبيب - أبا - غير الشعر - شبيب - عن سبب ظهور هذا الشبيب من كل ما يحبه و يذو شعره في شبيب من المذاعبة والمراح، مدرك ما به، عذابه كثر به فهو به لا رضى لك الكبر، بل الذي أريده ن يعيش لي شبيباً قويا لعصلات أسود الشعر، متدفق الحيوية، ولكنه لشده وقع موقعها على نفسه راح يسارع إلى جدبته وماقشتها في سبب كبره، وأنه واقع لا مفر منه، وإن الأيام لو اسمعنا بنأخير مظاهر الكبر لظاهرة، فإنها لا تستطيع بحال أن تدفع لأروها الداخلية ولذلك هو بعد ن فتصر قدرتها على دفع الشبيب الظاهري بطرح عليها جملة من الاسئلة تعجز أبعاً عن أن تجد لها حلاً، فهي عذرة عن دفع شبحه عليه وزوجه وعنده وكل حواسه الأخرى التي عاينتها لشبحه قبل أروها وذلك لصداقه الماتة مع الأيام، وما جاء عليه طموحه من عراك مع الحياة، هي حرية المستمرة مع الأحداث، ما

تمتلي عقيدته إلا لتجدد عقبات، لذا فهو يسمى لو يعود له شبابه المعص  
وهيباه الخالم...!!

ثم في جامعة القصيدة يحلص إلى حكمة صالحة لكل أحد أن يتمثل  
بها، ويبحث على أساسها وهي أنه لا خير من تعبير المظاهر، لكن الالاء  
الحقيقي أن يعقد لإنسان إنسانيته أو يعطر لتعريف دي كرمته، أو  
يصبح منه ظهره وعدائه، إن هذا السقوط الحقيقي، والكبر الحقيقي، بل  
هو الموت الأحمر؛

يا دميقي حاصرني (الأربعون) مئتي مجنوننة، وعربياً أدمت العُمر  
فمن يرد لي الدنيا التي انقضت ٢٢ ومن يعيد لي الحلم الذي عمرا ٢٤



ما الشبيب أن تفقد الأثرين بصريها شبيب أن يسلط الإنسان صندعرا  
وما يكتف على لهوي ولا مرحي لكن يكتف على طهري الذي انتعرا

إنه لا يبيكي لهرأ، لا مرحاً سطر في يداه الشبيب، جنون لمشيبي،  
كف اعتاد معظم الشعر، إن يفعلوا ويكنه يبيكي شبيب، حري جبرته  
الحياة عن التخلي عنها.

## بكاء الشباب أو همع الهوامع

لنقتل أن يقول، وما الفرق بين (ذكريات الصبا) و(بكاء  
الشباب) ٢٢ إذ لصبا لمة هو الصغر والحداثة والشباب الغاء والحداثة،  
وشباب الشبي، أوله والصبي الصغير دون العلام (أو من لم يعظم  
بعد، والشباب من أدرك من البلوغ ولم يصل بعد إلى من الرجولة،  
وبانتان في مقابل الشبيوحة، بإد يكي جدهم صبا وشبابه، أو متعدد

دكرت بهما، فإما هو بركض في مضى، واسع يعطي حوالي خمسين سنة من  
سنوات العمر

ومع هذا لقدر من التوفيق بين معنى الكلمتين، فإن الذي سمعت في  
داخله دكريات انصبا لاهية، فيحس عنيها وتحس عليه، غير الذي سمعت  
في صومعه لاهية فتلوعه ويلوؤها، ويكيه وتكيه، لذا أثرنا التفرقة  
بين الموضوعين.

وول من يتقانا من الباكين عني شابههم الشاعر عني حين القبي،  
وذلك بقصده عنوانها (أصعب لا يرحل) - الهمس الحاد ص 104 - في  
ثلاثة عشر بيتاً، يسجل فيها وقوعاته وهو واقف خارج الهي فيقول:

### تطوي والأبد في عجب أعمارنا، ويريب مكر الزمن

إن لدي عجباً، يستحجم مع حركة عاصيه وتعبه من تطوي  
الأبد والأنا، الأعمار وبني العكس تلك ما تقهر لأرض من قوة  
وعرامة ما تطوي عليه بادية من سمات وحرارة وهو ما ظهر وأصحا  
وجلب في عيشه لاسه "ررب مكر"، يرسى بالقسوة للرسم  
ومشتقته، والمفعولية لم عمل الرسم على ترويضهم وحصد شوكتهم،  
كالأعمار، ولكن الشاعر اصطد لورن الشعري إلى أن يرتكب العكس،  
ويحس لا يريد تقييد وقوعه بقالب معين، ولكننا تطاليه في حالة التجاور  
بالمجاز وضع فني كفاءته، ويواصل فيقول:

أما الشهاب فقد ولّى وإن بقيت ذكره في النفس، فالذكرى هي الحزن  
جاء الشهاب، وما كنا نُسِرُّ به حتى مضى وأتى من بعده الرهن  
كانت له مان كبرى فخصبرها غرائفه حيث لا تهتس له من  
أحب ضمني ولن تُرجى زيارته بعد الوداع، ولم تسمع به الأذن

إنها وقوعات بارزة تجس أنية من الخارج، وكان لشاعر أحد  
 لشعري على المشهد، فإذا رأى السار تجمع للخمود عمد إلى معديه فتبليه  
 ما يضمن له شيئاً من الرقة، وتليلاً من الحجم، وما أبرد أما التعصبية  
 الواردة في أول البيت، حتى لتحيل لقارئه معه في حلقة درس مائل  
 لسحر أو الصدف، ولماذا حكما بعشله مسبقاً " حكما بذلك لأن تكاب  
 صاحبه هد الخطأ الفاحش في البيت الثالث (وما كذا سر به حتى  
 مضى)، فإن كاد لا تجتمع في هذا الوضع مع حتى، قال لعنما، لا يقال  
 ما كاد يسلّم حتى ودّع، ونحوها.

إن الكلمات تتناقل من فم صديقها أو رشتة مع لأسف مبيتة  
 لحظه ميلاها، وتوحيات من مستطفا من مسدّد بالبرودة  
 نفسها، بد فهي لا تحت فيب سجد ولا بدف من لا فيب وي هو  
 قلته حتى لا يري غير شاة لا لخلول مشبه نفس معه يقول

معنى الشباب ولم تلمس له أقرأ تره به النفس، أو يقوى به اليهن  
 وفي حياتك ضيف كم سررت به هو الشباب، وعهد ما له نحن  
 أيامة الفُرأ أفراح، وبهيجتها في النفس، والوجه في أيامه حسن  
 فهو قبل أن يبدأ في وقوعات الشباب المباشرة، بقر وقوعاته عبر  
 لمباشرة التي تمت من خلال الوقوعات لشبابه المهددة، فهو ذكرى حريه،  
 وسرين سريع المعادة يسلّمك إلى الصمص ولوهي، معارق لا ترجى له  
 هودة، ولا أثر من آثاره باق، بل إن آثاره أنية زائدة، لا يسأهل من أحد  
 أن يتعلق به، وهو يسلّمك للصيف الآخر، الذي لا يعرف لتحول ولا  
 لرجيل، إنه الشباب:

أما المشيب فضيف لن تقول له: أهلاً، وأنت له ما عشت مرتين  
 ضيف يبدّ ما أعطى الشباب لنا ضيف عمود، وفي أحشائه إحن

لا تأمن هداً عند مقدمه وإن تسم يوماً ليس يؤمن  
وليس يرحل لو طال المقام به وإن تقعر منه الناس والوطن  
بأهلك ضيف ثقبلاً لا تسره مقلون الظهر، وإد صوته خشن

وكما قدم تقريره الأول عن وقوعات الشباب، يقدم تقريره الثاني عن وقوعات الشبيب وكأنه كاتب بسيط دقيق في أدبه مهمته، فهو صيف غير مرغوب في زيارته وقامته، قلبه ملي بالأحقاد، معمد لكل أعطيت الشبيب ولا يأبه لتعمر به ولا يستغل له، لا يرجي من ورائه غير الشبور وتقوس الظهر.

وكان من قبله شعر السمر والفرحان، فحدهما حتى  
ليجيش جميع مراحل عمره دون تحديد، وإنما له إلا أن يسبح ويسير

● في حين يعرض الشاب شبيب شعرياً بأسلوب محمد حسن  
ففي اقدر، 111، بداية طحظ، شعر قسم نسي أسببه وإن  
شئت الرحبه فالعنوان باب المذلل أمد عني لبحر  
الثاني.

المقطع الأول 10 أبيات والثاني 12 بيتاً وكذلك الثالث والرابع  
14 بيتاً.

ومجموع الأبيات 48 بيتاً، أما الروي فيتغير أربع مرات، سبعا لتغير  
المقاطع، وهذه المروحة في المقاطع والروى من لسدت العامة لشعر الفقي،  
يكن أن سلكتها في الرعدة لدى الشاعر في التوبيع الموسيقي

وهو حاصر عند البيت الأول في المقطع، حصوراً مكشفاً من خلال  
صميم المسكدة الذي لا يكتفي فيه بالصصير المتصل وحده بل يؤكد  
بالضمير المنفصل وبالأحديده:

تمنى الناس، وهل الناس، بل وسلي أنا وحدي

يتلوذ أيضاً في مطلع المقطع الثاني بحصور ثلاثي العدد والموقع  
 لثن رَجَى الشبابَ التماسُ عودته، فقد ذهبوا  
 وأعطوا المجد مرتخصاً له، والمال.. والنشأ  
 كإنسي ما أراه.. ولا أرى آلاء أنـــــــــــــــــا  
 (أخط الشاعر في إساء الفعل أعطى، حيث صم الطاء، بينما هي  
 وجبة الفتح، ولو فتحتها لانتكر الوزن، وهنا قد يخرج أحدهم من شعراء  
 لعفوه ويقاد السفلقة لسانه قائلاً: وماذا؟؟؟ أقول: لا شيء. يعتبر في  
 لغوية، كسرو، حطوا ما شئت...).

وهو ثلاثي الحضور، حيث تبي لايات أسلته لأولى في المقطع

لثالث

وهذا الشباب ما أمست منه الظمف والحمور  
 ولا أمست منه الظمف في الأيام، والكسرا  
 وأمست به شمس الأمل مسودا فسمه عجبصرا  
 وقد كثف الحضور في المقطع الرابع بشكل لافت، كما أنه يعود به  
 مقطع لوداع، أو أنه يؤكد بذلك وجوده ويقاد وحقوقه، وقد صاغ الشباب  
 وهدد لشباب بالتنازل لما بعده من خطوات، فقد جاء صمير المتكلم 29  
 مرة، ولأهمية هذا الصمير في صمير دراسة هذا الشعر نشم هذا  
 لإحصائية، فإن مجموع عدد صمير المتكلم بلغ 87 مرة جاءت على النحو  
 التالي.

المقطع الأول 18

المقطع الثاني 18

المقطع الثالث 13



## المقطع الرابع 29

المجموع 78 متسوبا إلى عدد أبيات القصيدة  $\frac{78}{48}$

وهذا يؤكد لنا أن المتي يسجد مرفعه ها من داخل ليس لا من خارجه، ولكن يحقق الإيقاع داخل النص، فهو يعقد ثنائيته بينه وبين لباس ربيه وبين الشباب، وبينه وبين المشيب، وبينه وبين مفتاح التشيع (تشيع المعارف) وثنائيات أخرى تجعلنا فيم بين الشباب و المشيب، وفيه بين مفتاح التشيع والمعروفة، وفيها بين مسائل العرب دلشعر هو محور الحركة، ومصدر الإبداع، ولما مبارك لا تستطيع إلا أن تقول إن وقوعت هذا ليس من الداخل بل من صحتها - لتلقى جذابة وليست حسيبة فوسا يستطيع - يدور - وهذه صورة ثنائية قريب محور بحسن حالات احصائه حتى هو ككائية استعده به وأما هي ترس من سي. أبعد من ذلك وسجي به، به ترس في تحزين حالات - ترس من ربح، ولي حالات إشراقة إيقاعية بعد بالأخر من سجب وتفتح ههه من عدنية حائلة، أو تناغم مهمهم كي ثم د حبة ثمه به بسبب جميع ادوتها لفيه د حن نص سحر من حن حارجه. ثم ر حن صحن. وتحدث شيئاً من الهر الفكري اللاإرادي، والارتباط لعاطفي الخلاق، إن هذه الحالة التي وصفناها، هي ما نصيه بلفظ الإيقاع.

ها عيب أن يفهم أن الإيقاع منه المريح ومنه المريح، ومنه ما يكون بقداً معزداً ومنه ما يكون بقداً جمعياً، ونحن في حيات لعبة محتاجون للسريع معاً، ولكن امكبات هذا النص الذي بين يدينا لا تساعد على أد الإيقاعات المصعبه لا تقدر. وهو في جود لرومسي الحالم يركز في عاده على العرف الفردي، في أسلوب مشير أحاد ولوسحيح ما ذكرناه من الثنائية التوقعية والوجدانية الإيقاعية لا بد من محاذرة النص أو أطرافه

## يقول الفتى في المقطع الأول:

فتى الناس، ويل الناس بل ويلي أنا وحدي

لم يذكر ماذا، فلي الناس المفعول، ومع ذلك رجحتم بالويل. إنه إيقاع غريب، يشبه حطاب لإبدان بالبد، في عرض المسرحية، وإحساسه بهذا الحذف أسرع إلى العائنه بالإصراب (هنا)، ووجه لويل إلى نفسه، وليؤكد لسان الصبي فعله هذا، جاء صير لمتكلم مظهراً (أنا) ليفيد تأكيد بوجهه الرجم بالويل له وحده، وهو لا يشترك معه في ذلك أحد.

فتوا من شباب الأمل ما فُهِب في اللحد

إنه يأتي بالمفعول الذي وقع عليه التحقن، اسم موصول، وهو معرفة ناقصة، لا معنى لرد منه إلا معرفة جملة الضمير، ورد في عقيق هذا الإيهام، محي عنه حسه بـ **شباب** **مجهول** **فُهِب** في اللحد، وما زالت أمميت ناس من شباب مجيرلة غابضه بفرج شقة حوى حوبها

وماذا في شباب الأمل مما يقتضي حمدي..؟

وماذا في شباب الأمل غير الشباب المكدي..؟

وغير الوجد مشهوراً إلى أن ذهبت من وجدي..؟

وذهبت من الجهاد المرّ حتى خفاق يسي جهدي..؟

إذا كانت الثمانية تحققت في البيت الأول بيته وبين لسان، فإنها تقوم في باقي أبيات المقطع بيته وبين الشباب، وفي معارضة حعية بين شباب الأمل ومشيب اليوم، وفيما بين الحس والسعد، والشق، ولسعادة، والوصل ولصد، والهرل والمجد، والرحه والكبد، ولرحه، ولشكوى، والناس والشاعر مرة أخرى، مع ملاحظة أن لسان ذكرها في لطمع مرتين وفي جامعة المقطع مرتين، وفي أوضاع لغوية مختلفة، بوجهي

كن وصح بدلالاته الخاصة به، تلك الدلالات التي قد يكون من أهمها الإشارة إلى سلطان الناس، وضعف سلطانه، وإلى جمعيهم وفرديه، وأن لشباب بالإنسية للحلق ليس واحداً.

● ولقائل أن يقول إن الشائبة طبيعة الحياة، فما جدوى لتركيز عليها ها ؟! ولكننا نقول به مع التسليم بكونها مظهرًا كوسياً، فإن تعدد تعييلها في مركب في الشعر، يمجع المعنى حركة من لد والجبر وللتصادم والتوفيق، تعطيها حيوية خلقة، وتروده بطاقات لا تكده ستهي من التواصل والعاطفة، وفرق كبير بين نص جند وآخر دلف !

ويواصل ذكر بعض لاحظات في صباه في جنة سباه بعد أن تحولت ذرة لاسمها، ماذا في سببه للشيء يذكر دة لاسمها

وقد أرجع بالنفس وما أرجع بالسعد  
وتشقي - فما أسعد - وملي، شقوة السعد  
بما عرسي به فباز ولا فسباز به جيني  
ولا بالراحة لكمال أحسبت، ولا السعد  
فما أرجو كمثل الناس منه حلالة الخلد  
ولا أشكو كمثل الناس مرارة الفقد

والشباب إن قدم لعيري من الناس ما يريحهم ويسعدهم، فإنه لم يعدم لى شيئ من ذلك، فلا عربة إن اسدهود وهجرت، وحمدود وذميه، فلا ماذع السوي إلا من ربح، فيحق لهم أن يسموا عودته، لأن ذلك لا يعني لهم الشيء، لكثير، فهم يصغرون من أجل عودته كل عال ويمس، ما أما فلا أرى معاً سجع أن يكون مطلباً وغاية، إنه يمس وهو في حالة غضب على أنه شباب خاسر!

لئن رجى الشباب الناس عودته، وقد ذهبوا  
وأعطوا المجد صرختهم له والمنا والتمسها  
فإنني ما أراه ولا أرى إلا —————

ولا يكتبني بالتأكد الحاصل من القسم. بل يؤكد الجواب بـ "بعضاً".  
ونظر بعد ذلك إلى الحيرة التي يصعك فيها صمير (أراه) هل هو عند  
على الشباب، أو إلى الرأي القائل بعودة الشباب؟ وفي تلك الحيرة  
المحيرة حيرة عمية وفقاً لأجرومية الجرجاني. وفي الموقف نفسه يصعك  
ترويضه (ما أراه، ولا أرى).

ويبدو أنني ما بعد سبع لاس مام صوبت به. سيذهب على  
أنفسهم في ساحة طريقاً يحضرنه. يتحدد طريقهم بحده  
إلح، فعل لاس بوحده. حده المخاطب الوحيد من نفس لأن الموقف  
شبيه بموقف مولي في حشر (أراد أن يرى بين يديك ما يربح ما لم  
تستطع عليه صبراً).

فجدوا حلوه. إنني أحد أممه هربا  
لقد شاهدت في عنبه من ألوانه المحبها  
وكنيت ألونق من ألوانه العنكبيل والرهبا  
وما أحسست من ذكراه إلا السويل والمربا

كلام الشاعر موثوق مؤكّد بأن (بني أحد) ومقدّم (لقد شاهدت).  
وأسلوب القصير في البيت الرابع.

ويحمد لشاعر نفسه أنه ترك كل ما في الشباب من لهور وعرايا  
ولعب. ثم يعمد لشبيهه أنه أعابه على تخمين ذلك. لهذا هو يبحر مدح  
لشباب ودم الشباب:

وعذتُ اليوم ما ألعب أو أصغي لمن لعبا  
تركزت اللهو للأهين والصهباء، والطربا  
وقائى الشيب بهد شهبي الكفران والرؤبا  
وقائى الذهب الحارق لنا أطفأ الذهب  
فكيف أدم ما أفرق أو أمدح ما عسرا؟

لأبيات الثلاثة الأخيرة نعرض الشيب، وكذلك أبيات المقطع الثالث (12 بيتاً) وأبيات المقطع الرابع (14 بيتاً) حسب المتوقع، فنجده (29 بيتاً) مما يجعلنا نتساءل لو لم يكن يصدق مقاله في موقعه من شباب وإعراجه عن الشيب بما فيه من وقار وجلالة لكا عجاها برودة الشاعر عن كل ما دله من حد لقطع أربع بيت لا يقل عن سبع بيت، فكأنما هو كمن يمشي حبه شباب، أو شباب من قديم نبت شباب بلبل إدأ بكاء للشباب مدح له إلى متحدث نصيب كهد لا لومعه، ولكنه عن كل ما به يحمل عليه يوم سعة من تغافل عنه في لطف وتقدير.

وهذا الشيب ما أمقت منه الضعف والهجور  
ولا أمقت منه الطمن في الأمام، والكبرا  
راحت به شباب الأمن من سواده عبرا  
شرابته بعيد الصفر من أيامه كدرا  
ولكنني وقد ودمعه بالألمس فاندثرا  
أرى في الشيب ما يندفع عني الهضي والبطرا  
وما أهبطو إلى اللذات أو أستعذب المسمر  
وما تنفصلي السقوة أن أفسد من البشرا

وما تدفعني الغفلة أن لا أرمي القبرا  
فسان همزة المهزوم قد تمسحه الطغفرا  
وإن النفع قد سجل في طياته الضررا  
وإن الممر أشقاء الذي ضمعه هذرا

ورد كانت (ما) في البيت لأول مرصليه، وهو المسجع مع المعنى.  
فإن الضعف والغور بحب رمعها، وهما إقواء، يصعب أن يقع من شاعر  
كالمعنى، وبصير المعنى إن ما أنقته من الشيب هو الضعف والغور، ولا  
احتت منه الطغى في الس و لدلالة على الكبر، فهل يكون قصده أنه لا  
يقتها جميعا، وأنه يتقبلها، وحينئذ يسله شاعريته من الإقواء؟

وإذا ما تسلفنا إلى ردهة الإبتاعات، ووجدنا مؤيدا من الإبتاعات  
المعروفة، سي يعنى تسم من تسم ذيب. وما عني بيل سادل في  
الموقع، وسرنا كب بق، ثم ت المعرفه عني حود عني تديون، أو  
التفاسيم المعرفه. نجد في جيب آخر ضرب من التذات الجماعية  
أوركسترا، لا تسم حود رجد، لكنها جامعة لسمعة لسمعة من  
الأصوات والأنعام. نتجت بها جميعا في ان، ونشر إن نفس واحد منها  
أو بعض مرداه، أو حفت صداد، انها لإبتاعات التي يرقى بها اشعر  
فيكون إستيا ومثلا لروح الجماعية، متجاوز للذاتية، والروح الفردية،  
ومن المدهج لصاحبة للتشيل في هذا المقطع وفيما سبقه قول لشاعر

- وما إذا في شباب الأوس مما يقتضي حمدي ؟
- وما إذا في شباب الأوس غير العصب المكدي ؟
- تركت الظهر للاميين والصهباء، والظريا
- فكيف لأم ما أشرق أو أمدح ما غريا ؟

- أرى في الشبيب ما يذفع عني البغى والبطرا
- وما تدفعني القوة أن أفسد من البهرا
- وما تدفعني الغفلة أن لا أذهب القبرا
- فإن هزيمة المهزوم قد قنعه الظفرا
- وإن النفع قد سجل في طياته الضررا
- وإن العمر أبقاه الذي ضيعته هنرا

وتكاد جميع أبيات المقطع الأخير أن تحمل الميعة نفسها، بكل منها يحمل في طياته ما هو «أشأ» مشترك، يتضمن فيه عامة قضاة من قريب أو من بعيد، وكان الشاعر يجرى بها في طريقها على ساحة المشهد السعودي بعد «سبي على حد» لا بأس به من حكامه، وليست فردية، يقول:

- وما أنكر أن المشبه قد يخطئ أو يهمل
- وقد أصبح بالهيكمة لسي أنسفات أحلام
- وقد أنصج بالهيرة والنجرىب أحكام
- ولولا لما أطربت الأسماع أنما

فإنكم مرورث يصح، والخبرة يصيد معرفي ينضج الفكر ويسدد الأحكام، وأنغامه تطرب الأسماع، كل الأسماع:

- ولا فيجوز سحر الكون من ينسجوع إلهامي
- ولا خفيقت بهام الجمر - ما تهدأ - أعلامي

تأملان جواب لولا في شكل كومي عام، ثم تأتي الإبيات التي تبدأ فيها برجمه وانكاسه للشباب، ولهود وملاذه، رامضاً محديق المشيب

وما يدعى له من وقار - ويعلى أنه لا يجد نفسه ولا يلقى حريته إلا في  
ظلال الشباب.

ولكنني برغم الجهد قد أنكرت أيامي  
بكساد الجهد أن يخنق أماتي وأنسامي.. 11  
أعيش بذكريات الأمس أسعجروا أنسامي  
أواما ورغم ما أنكرت منها، غير أعوامي  
وأب ربيع بأن المشتقي سيولول أو يوئل مع الشاعر في الأبيات  
الأربعة الأخيرة، شغفاً عنه أحمأ مع ما هو ممن به ذلك جي  
يقول.

فها وبني من الحمران **مرت له بأقدامي..** 12  
وربلي أي **مفلحوم أنا أمتق فلأمي..** 13  
وأهفر **لملأمني** واستمفر **ألأمي..** 14  
وميتت. **فلست بلشاكبي** وقد كنت أنا **الرامي..** 15

إيه محمد حسن فقي المشرود فاختار الذي يشوب ويشوب، حتى تحبب  
الصراخة صفحت وجهه. وحتى ليكاد يكون ملاك. وشور ويصهل الصرعة  
في داخله، ويذهب به الإغراء كل مقهب. ومشيبه لغته حتى ليكاد يكون  
شيطاناً. وما هو بالملال ولا بالشيطان. ولكنها الحيرة والتردد وقتنه الأمثلة  
الجامعة التي لا يقر لها قرار. ولو طلبنا للشخصية الغيبة مقابحا بلع به  
إلى عالمه الفني، لما كان غير الحيرة التي عبر عنها في قصيدته (من أ ب 1)  
- المديوان ص 105 - وكتابها (شعرا، من أرض عبرة)، إن محبة لغتي أو  
معنيتها في حيرة التي لم برحه حتى في مرقفه من الشبيب والشباب، وكذلك  
في قصيدته (نفس تبحث عن نفسها ص 145).



● وفي قصيدته له بعنوان (أعذاب الجيرة) الدهوان بقده ص 272 يعود لمعالجة موضوع الشباب والشيب وهو يدافع عن تعبير مرقعه وزأيد. فيقول:

قد كنت في فجر الشباب أرى الكهولة مفسها  
وأرى الشيب هو الوفا هو الفخار الأعظم  
حتى إذا والى.. وأبت به الغما جهنما  
لكن أيمدني الشباب ولو أتاب وأكرما...؟  
وفي المقطع الذي يليه يقول:

كلأ، لم أن بالشباب . ولا الشيب بناعم  
فكلام يدني إلي نمامي، ومما نسي  
وأنا الذي ضاعبت بهد مفارصي بمعالي  
كي استريح فم سترحت سوى استرجة حالم

● يمكنني لعمري سب. بن صعب. مخرج وعوس، ولكنه بك، متمثل أول ما غفل في نفعيله بحر المتقارب (مغول) المؤلفة من مقطع أول دي امتد (معر)، (5/1) ونه مجسرة، ومقطع ثان أقصر (5/1)، سب خفيف، كما تمثل الوجد حالة النواح ولبكا.. ويمثل أسب للظلمات المتتالية على الفقد. وسكن الشاعر كلمة (شباب) في العوار وسطر كل مطلع، لتصبح هكذا (شباب) فعول فيجتمع ساكنان في آخر هذه التفعيلة ها، لينجح الشاعر في نقل مشهد الياسي على شابه حين يحترق في اليكا.. ونسهي كل شهقة بانعجارات أو سدادات على الشغبي، ومن عجب أن يسوي الانعجار والتسداد ها في لدلالة على حالة المكظوم. وكأنها حالة شهي ورمير، هما يتبادلان

الوقوف. ولا يراجان. ويضعهما الشاعر بين مصصتين بعدهما علامتا تعجب، ليعتد لاتخاذ بشدة إلى هذا المبكي عليه - تماماً - كما تعمل للعدّة. أو كما يفعل المزين في ثيابا نابيه - رغبة في لتأثير على الموقف. وعلى من يصفون له - ماذا أحدثت هذه العجوة لوجيده للقصبي في هذا الصر! ظهر على السطح شيخ متهاك حمياً ونفسياً. ويدلا من آل يصرح مع لشاعر أطروهمس في ألم وحسرة البيت لشباب يعود). وفي الجانب الآخر ظهرت محبة أخرى للشبيب. هي امرأة عجوز. له تستطع حجر دمعتين تساقطتا من عينيها تقولان في لهجة (بيت لشباب يعود) !!

وشبابه...!!

ويطرق شيخ لتحيل كليب

ويهمس: (اليت الشباب يعود)

وتليس امرأة شعرها

وقد يهضه السنون الطوال

وفلتت من عينها دمعتان

تقولان: (اليت الشباب يعود)

ثم يكرر الصرخة (شباب) وسحسر الستارة عن شباب حقيقي متمثل في جارة الشاب لقي يكون مأجودة بهيقريه شاعر مبهرة بقصائده. ولكن العزوف محور بينها وبين الاستجابة لمعنى شبابها. وذلك حشية صدحاء أمها. وسدحاء شبيه. ويظهر في الجانب الآخر من المشهد الشاعر أو يطل النص در الشعرات البهيم فيما يحسن. فيتبادلان النظرت. ثم لا شيء غير ذلك. فإن الحاجز صعب المرتقى. والعقبة كورد



لقسري الذي يشق عصا الرقابة، ويشجّاور العوائق، فليس من وره ما حدث غير قصص الريح ومسبب الظلام. وهينئد يعود الشيخ الحجيل لكنيب يتجرع كأس الهزيمة، جاهراً.

ألا ليت الشباب يعود يوماً فأخبره بما فعل المشيب  
يقول شاعرنا هامساً:

### ويطرق شيخ نعل كتيب

ورهمس: (ليت الشباب يعود) ١١٠٠

والحق لا تقصر على إثارة انقباضاتنا حول إشكالية المشيب والشباب بل يشير لنا بمسوعة من الاغصانات المتوائمة، منها رثاء الحب اليأس، رسد من لاجبا، والحرايب، ورثاء الرحد، رثاء ما جعل لهن لا يسهو رثاء جدود، بـسجده محبوه من لستدات التي يخرج بها ليكون إنشأ جولة مكشوفة

ويصور، ليس كذلك جملته من العلاقات الاجتماعية في حالة ترميز لحالات أخرى مثله من حالة من مرء برجل رسمي عن سعة الحب واحتياجاته، وتعويس لا نظامات بصحور لواقع التي التعمق بأذيال الماضي، وصورة الاعتماد في حل معضلات حياتنا على لقمي، وسمى أن شوقي قال:

وما نيل الطالب بالشمسي ولكن تزهد الدنيا غلابا

### المرأة والشيب

كلب وقع في يدي مصدر من المصادر التي تعرض للمشيب أسرع  
أبحث عما قالت المرأة في شيبها أو فيما أصاب منه الرجال، فلم أجد

شيباً، وكذلك يبحث عما قاله لرجال في شيب النساء، فلم يجد شيئاً  
أيضاً، كل ما وجدته ثلاثة نماذج في شيب نفسها، هي قول الخنساء:

تقولُ نساءً: شِبتَ مِن غَيرِ كَثيرَةٍ وَأَيسَرُ مِنّا قَد لَطِبتُ بِشَيبِ  
وقول أم العلاء المخاربة البرية:

يا صَبح لا تَمد إلى جِمع      والليل لا يَملُئُ مع الصَبح  
الشَيبُ لا يَخدع بِه الصَبا      بِحَبلَةٍ، فاسمِعي إلى نُصحي  
لَئلا تُكن أَجَهلَ مَن في الرَوى      يَبحثُ في الجَهِلِ كما يُضحي  
وقول أم ثواب الهزلية:

رَيتُ هُوَ مِثلَ العَرخِ أَطَهَهُ      أُم الطَعامِ تَرى في جِلدِ زَغبِها  
عَسى إذا أَمِنَ كَالمَخالِ شَيبُهُ      أَكثَرُهُ، ونَسى عَن مِسه الكِربا  
أَمنى يَمرِقُ أَقربَ مِسى بِسَويِّهِ      أَمَدُ شَيبِي عَندي يَبتَغي الأَدهاء...؟

وتوجد في الليالي الأخبيلة تحدث فيه عن شيب الرجال

فَترى لَم يَمرُك يَزِدُ أَخيراً لَئِن نَشا      إلى أَن عَلاءُ الشَيبِ قَوفُ المِسابيح  
تَراه إذا ما المَوتُ حَلَّ بِمَورِدِهِ      ضَروباً عَلى أَقْرابِهِ بِالمُفائِجِ  
شُجاع لَدى الهَياجِ، ثَبَتَ، مِسابيحُ      إذا انشَازَ عَن أَقْرابِهِ كُلُّ مِسابيحِ  
فَعاشرَ حَبيباً لا ذَمَماً فِعالُهُ      وَصُولاً لِقُرباءِ، يُرى غَيرَ كَالمِ

وأول ما لقيت من شعر مستقل بشيب المرأة: قصيدتان للشاعر  
السعودي محمد حسن فقي / في ديوانه (أندروخل، الأولى بعنوان امرأة  
الخريف) - ص 142 - من (33 بيتاً، نجد لشيب منها مقعداً وهداً  
صم صهاحمي أحريص، فالخنساء، وقعب أمام المرأة تستكمل ريشها.

فموجنت بمظاهر الحريف أو الكبير التي يذبها وهناك على خريطة جسمها ، والتي كان منها هذا الشيب الذي عمر شعرها ، وقد أجرى القعيد على لسان هذه الحسا ، وهي واقفة أمام المراد ، مبتقرة في حلم يربط بين 'يد العمر المعادية' مسترجعة ما تركته السور من بصحات على جسمها ، تقول في المطلع

تطلعتُ للمرأة فاستهولتُ عيني مرائي ما كانت لتخطر في ذهني  
لهذا الشيب شعري فاستحلت سواده بهاضاً وصتي اءصفاً علي حصي.. ا  
وكان قوامي السبط كالرمح فانتعتي من الريح، حتى عاد قوساً من المهن  
إن سب في هذه لفصيدة من حد مطاها ضعف ادي أصابها  
بسببه الكبير فهو من مقتضات مع غيره من العادات لشعرها بتعير  
الحال، ويطلق شعر على سببه يروون من الشعر: بهر في معاني  
جسمها ومواقع الإعراب شيب (مثل قوله

وقد كان قصتي بالشار صحنلاً ونهذي أشهى ما تطالع في الفهن  
وتعير تعال السحر في قسانه يصح بلا صوت ، ويردي بلا طعن  
وشعر ألث كالفهاص ترقى شفاثه في كبرياء.. إلى حصني  
ومن الأبيات الختامية:

وها أنا قد ولي الربيع بوشيه وصوح روضي .. أفرع المن بالسن  
ولو كنت أدري ما الحريف وعصفه لكان مسيري في ريعي على هوني  
كل ما في لفصيدة السابقة بالمجاورة ، وكأننا نحمد ذلك لإثبات  
وجه معين ، فإنما في النص التالي مع الشاعر نفسه أمام نص شيبه لها  
ودماً وهو بعنوان: (لا تخافي) - ص 316 - من الديوان نفسه.

وسارع ليقول إن لعني ها لا يسج عني مسائل سابق، لأنه  
لسابق لسائل هذا الموضوع، فله فصل الابتداء وصاحبه هذا أيضا  
كصاحبه الأولى نكشف مصابها بالشيب وهي أمام المرأة، بعد قال في  
المقطع الثالث:

تضاميقها مرآتها في ذؤابة من الليل، كادتها البروق الخواطف

وسائل، ما بال مرآته وانساب؟ وكأن الشاعر يحس بمرورة  
مرآته، فهو يعمد ها إلى بث الطمأنينة في نفس صاحبه، وقد حص  
لنقصين الأولين بحكاية وتمها الألية الذي اكتشفته، ووصف بكاهها  
وصفصحه كسها في عم رند من مقدم تصعب الخور يحس المقطعين  
لأخبرين بتسليتها والتخفيف عنها، يقول في المقطع الأول

بكت عينيها لما رأت أن شعرها قد بهض، واستولت عليه الخواطف

فقد كان كالليل ليهيم ثريته غداث قد فاضت بهي الخفاف

إذا ما نصت عينا، لمطارف أهرت من الحسن ما تحتو عليه المطارف

وإن لمسته أضفت على الحسن حلة تصل لشي فيها، وتهدئ العواطف

بذت بين أنراب لها فتطلعت إليها عيون دونهن: لواءف

وصارت فصار الغانيات وواها فهن - على لآلاتهن - وصائف

إنه مشهد رائع لحسا وحس من حولها من العانيات، بهجم

لشيب، فيهار ويتضعضع، ويهتز من هول الصبر العاصف:

تضعف من غول المشيب كياتها وهزته من غول الصبر المواصل

أينهل هذا الحسن بعد روايه فما تجذب الأبهار منه الطرائف

ولا تسحر العشاق منه مختل أضلت سراحهم لي الهري، ومعارف

ويرتد عنها الطرف شطأه تحتمي بمشررها كيلا تبين للشارق  
لقد كان هذا الحسن بالأمس عارياً ولكنته في يومه لا يسازف  
لما نظرات الأمس إلا بلاسم وما نظرات اليوم إلا قائل  
فلا تلزني الذم السخيف، فرياً تمض - إذا لم تجبه - المارف...

وها يدخل الشاعر إلى حبه المسرح، بعد أن كان مكتئباً بتسجيل  
لومعات من قمارح غدا مره أو مرتين، فيحاول تسليته ومواساته،  
مقدماً له تجربة عيش دقائقها، لم يتأثر فيها بالتسليم، إذ عسى المرء أن  
يوجه لأحداث والتعبيرات لجمعية مما يتناسب مع مرحلته العمرية، وأن  
يحسن استثمار الطاقات الكامنة فيه أحسن استثمار

كثفت لها رأسي، ولت لها: أزهري فما هذه الأشجان إلا سفايف  
فهذا مشبهني بمد (عشرين) حبه تفاعيسي منه لرعود القواصف  
فما هزني من الردى يوم محض ولا صرغتي عن هوائي الصوارف

### ● ويعد:

نحس أن نكون قد وفقت لما قصدت إليه أو بعضه وإلا فإن أمني  
أن أجد الفرصة لتظوره بشكل أكمل وأكثر فهو مايرل يتفاعل ويحلق  
في درب الكمال. ولكن أعمالنا قائمة للنقص والإصافه. وما نراه ليوم  
كاملاً نراه غداً وبه نقص. فإن لم يلق ذلك في نفوسنا حين تعاود النظر  
فيها بعض أو نقول، علماً أنه الموب الرؤاء

\*\*\*



تحتل «الأجنة» المرتبة التاسعة والأخيرة من القصاصات التي وردت في ديوان «التضاريس» لحمد الشبلي<sup>(1)</sup>. وهي تطالما، أولاً تطالما، صورة مرسومة على وجه الصمغيات البيضاء التي تشعلها لم ترد هذه الصورة على الحو الذي لنا في شعر العربي القديم كلاماً مراعاً على آيات مسامية الشفوف قد رسمت مصفاً على عمودس. إنما جاءت عنواناً ٩١ سطراً شعرياً مصدده على بحر من الأثما. على ياض الصمغيات

أما عن مصدر لفظ واحد في صيغة جمع فليس له مصدر معروف المجمع مشتق من جمع واحد وهو من بمعنى واحد بمعنى مرة واحدة  
تشتق من لادالة غشي غف والاصار الكي والكمون الاحتجاب  
وتصبح على ما لا يرى بغير تدبير من جهة التدبير والشفاف  
من استكشفه من جهة تحت حجب واحد وهو حفظ من حقيقة المجمع  
لبعض مشتقاتها لأنسي ما عود اليه بأن المجمع مشروع ما فروع ابتداء  
اكتسابه مروراً إلى لعالم والوجود من الرحمة وفق له يكمل على نحو  
من لأشياء يبرول اخر من العالم والوجود إلى شدة في الأرض التلازم  
بين لرحمة ورحم الأم ورحم الأرض في التجربة والادراك شهر من أن  
يسند عليه كلالها أهل بكه هائل من لساؤلات بدأ من الخرج من  
الحقا إلى لظهور لمواجهة مجهول الوجود وانتها بالخروج من الظهور إلى  
خفا لمواجهة مجهول المجهول

والعنوان الذي يبدأ به النص هو الاسم الذي يظل بحمل والمدخل الذي يفتح على عالمه. غير أن العاوين تنتمي إلى بلاغة الأيجاز في حين

تسمي المصوح إلى بلاغة الإسهاب. فالعنوان، بانتمائه إلى بلاغة الإيجاز، يعنى الأنشطة المشعة في الفهم ويعبره للانفتاح على متعدد المعاني والدلالات والوقائع والتجارب والخصوص. أما النص، بانتمائه إلى بلاغة الإسهاب، فيسعد من تلك المعاني والدلالات والوقائع والتجارب والمعاني ما يستعيد ليسوز منها ما يسوز حتى يكتسب العنوان قوة من لهريات.

جاءت صيغة المصح في العنوان معرّفة، وورد التعريف فيها بالسمية وبـ «الألف واللام» فهل يعنى هذا مفرداً في سرّيته إلى مفرد لشخص للاضطلال بوظيفة الكشف عما للأشياء من دوائها<sup>21</sup>؟ فتعريف مصح غير تعريف مفرد نظر في أن تعريف لفرد سجد إلى ثبات أنظر من حد من الذات في حد بحد تعريف خضع إلى المشترك لفاهم مفرد في حوز الدلالة بـ «بـ» نفس «بـ» - كان المقصود بالتعريف تحديداً شخص تسمير في بعض الاحوال كأن سطق اجمع غير مطبق «مفرد» بها تأثير من لفرد، «نظرة» يد من القصيدة مرشحاً لتحصيها من استكناه الهريات التي تلازمه

بـ بارء العنوان والنص إزاء. فعلى في الظاهر متناقضين لكنهما متلازمان، في الحقيقة، متكاملان، فالعنوان يبعث على لتوقع والنص يجعل التوقع يتأكد أو يخيب.

مثلاً وأينا «الأجنة» من حيث هي «كائنات وأشياء» تمتع على أفاق ورائها أفاق غراها في النمط نستفح على. حاي ورائها أفاق أفاق لأولى الوجود وفاق الثابتة النص وسرى إلى أي حد تعدد العروق بين لأفقي.

غير أن العنوان يرد في بداية القصيدة على نحو يسود النظر فهو يرد بحسه في السطر الشعري الأول، إلا أنه يرد في صيغة مكررة وجه

لإشكال أن «عمل المعرفة إلى الكره امر لا يحفل ولا يحدث»<sup>3</sup> على حد عبارة الجهابذة من أسلافنا لحاة يمكن لهذه العملية أن تتصور في الدهى إلا أن حصولها في الواقع يظل مسعدراً لكن الظاهرة تصبح خلا لمريد لتأمن ولتدبر متى استحصرتنا أن التعريف، لدى اللسانيين، فعل يعاطي بهت، فهو لا يوجد في اللغة لأن وجوده يقتصر على الاستعمال معنى هذا أنه مشدود بمعنى مسميه إلى لدات المتكلمة، ومشدود، في لشعر بالذات، إلى الدات المتكلمة بالقصيدة وفيها.

مث «الأجنة» واحد وحسون سطرأ شعرياً توزعت على فصاء لصعاب وفق أقط مختلفة من الأسطر ما يطول حتى شعل كامل مدى السطر الأسطر 1، 2، 3، 4، 5، 6، 7، 8، 9، 10، 11، 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31، 32، 33، 34، 35، 36، 37، 38، 39، 40، 41، 42، 43، 44، 45، 46، 47، 48، 49، 50، 51، 52، 53، 54، 55، 56، 57، 58، 59، 60، 61، 62، 63، 64، 65، 66، 67، 68، 69، 70، 71، 72، 73، 74، 75، 76، 77، 78، 79، 80، 81، 82، 83، 84، 85، 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92، 93، 94، 95، 96، 97، 98، 99، 100، 101، 102، 103، 104، 105، 106، 107، 108، 109، 110، 111، 112، 113، 114، 115، 116، 117، 118، 119، 120، 121، 122، 123، 124، 125، 126، 127، 128، 129، 130، 131، 132، 133، 134، 135، 136، 137، 138، 139، 140، 141، 142، 143، 144، 145، 146، 147، 148، 149، 150، 151، 152، 153، 154، 155، 156، 157، 158، 159، 160، 161، 162، 163، 164، 165، 166، 167، 168، 169، 170، 171، 172، 173، 174، 175، 176، 177، 178، 179، 180، 181، 182، 183، 184، 185، 186، 187، 188، 189، 190، 191، 192، 193، 194، 195، 196، 197، 198، 199، 200، 201، 202، 203، 204، 205، 206، 207، 208، 209، 210، 211، 212، 213، 214، 215، 216، 217، 218، 219، 220، 221، 222، 223، 224، 225، 226، 227، 228، 229، 230، 231، 232، 233، 234، 235، 236، 237، 238، 239، 240، 241، 242، 243، 244، 245، 246، 247، 248، 249، 250، 251، 252، 253، 254، 255، 256، 257، 258، 259، 260، 261، 262، 263، 264، 265، 266، 267، 268، 269، 270، 271، 272، 273، 274، 275، 276، 277، 278، 279، 280، 281، 282، 283، 284، 285، 286، 287، 288، 289، 290، 291، 292، 293، 294، 295، 296، 297، 298، 299، 300، 301، 302، 303، 304، 305، 306، 307، 308، 309، 310، 311، 312، 313، 314، 315، 316، 317، 318، 319، 320، 321، 322، 323، 324، 325، 326، 327، 328، 329، 330، 331، 332، 333، 334، 335، 336، 337، 338، 339، 340، 341، 342، 343، 344، 345، 346، 347، 348، 349، 350، 351، 352، 353، 354، 355، 356، 357، 358، 359، 360، 361، 362، 363، 364، 365، 366، 367، 368، 369، 370، 371، 372، 373، 374، 375، 376، 377، 378، 379، 380، 381، 382، 383، 384، 385، 386، 387، 388، 389، 390، 391، 392، 393، 394، 395، 396، 397، 398، 399، 400، 401، 402، 403، 404، 405، 406، 407، 408، 409، 410، 411، 412، 413، 414، 415، 416، 417، 418، 419، 420، 421، 422، 423، 424، 425، 426، 427، 428، 429، 430، 431، 432، 433، 434، 435، 436، 437، 438، 439، 440، 441، 442، 443، 444، 445، 446، 447، 448، 449، 450، 451، 452، 453، 454، 455، 456، 457، 458، 459، 460، 461، 462، 463، 464، 465، 466، 467، 468، 469، 470، 471، 472، 473، 474، 475، 476، 477، 478، 479، 480، 481، 482، 483، 484، 485، 486، 487، 488، 489، 490، 491، 492، 493، 494، 495، 496، 497، 498، 499، 500، 501، 502، 503، 504، 505، 506، 507، 508، 509، 510، 511، 512، 513، 514، 515، 516، 517، 518، 519، 520، 521، 522، 523، 524، 525، 526، 527، 528، 529، 530، 531، 532، 533، 534، 535، 536، 537، 538، 539، 540، 541، 542، 543، 544، 545، 546، 547، 548، 549، 550، 551، 552، 553، 554، 555، 556، 557، 558، 559، 560، 561، 562، 563، 564، 565، 566، 567، 568، 569، 570، 571، 572، 573، 574، 575، 576، 577، 578، 579، 580، 581، 582، 583، 584، 585، 586، 587، 588، 589، 590، 591، 592، 593، 594، 595، 596، 597، 598، 599، 600، 601، 602، 603، 604، 605، 606، 607، 608، 609، 610، 611، 612، 613، 614، 615، 616، 617، 618، 619، 620، 621، 622، 623، 624، 625، 626، 627، 628، 629، 630، 631، 632، 633، 634، 635، 636، 637، 638، 639، 640، 641، 642، 643، 644، 645، 646، 647، 648، 649، 650، 651، 652، 653، 654، 655، 656، 657، 658، 659، 660، 661، 662، 663، 664، 665، 666، 667، 668، 669، 670، 671، 672، 673، 674، 675، 676، 677، 678، 679، 680، 681، 682، 683، 684، 685، 686، 687، 688، 689، 690، 691، 692، 693، 694، 695، 696، 697، 698، 699، 700، 701، 702، 703، 704، 705، 706، 707، 708، 709، 710، 711، 712، 713، 714، 715، 716، 717، 718، 719، 720، 721، 722، 723، 724، 725، 726، 727، 728، 729، 730، 731، 732، 733، 734، 735، 736، 737، 738، 739، 740، 741، 742، 743، 744، 745، 746، 747، 748، 749، 750، 751، 752، 753، 754، 755، 756، 757، 758، 759، 760، 761، 762، 763، 764، 765، 766، 767، 768، 769، 770، 771، 772، 773، 774، 775، 776، 777، 778، 779، 780، 781، 782، 783، 784، 785، 786، 787، 788، 789، 790، 791، 792، 793، 794، 795، 796، 797، 798، 799، 800، 801، 802، 803، 804، 805، 806، 807، 808، 809، 810، 811، 812، 813، 814، 815، 816، 817، 818، 819، 820، 821، 822، 823، 824، 825، 826، 827، 828، 829، 830، 831، 832، 833، 834، 835، 836، 837، 838، 839، 840، 841، 842، 843، 844، 845، 846، 847، 848، 849، 850، 851، 852، 853، 854، 855، 856، 857، 858، 859، 860، 861، 862، 863، 864، 865، 866، 867، 868، 869، 870، 871، 872، 873، 874، 875، 876، 877، 878، 879، 880، 881، 882، 883، 884، 885، 886، 887، 888، 889، 890، 891، 892، 893، 894، 895، 896، 897، 898، 899، 900، 901، 902، 903، 904، 905، 906، 907، 908، 909، 910، 911، 912، 913، 914، 915، 916، 917، 918، 919، 920، 921، 922، 923، 924، 925، 926، 927، 928، 929، 930، 931، 932، 933، 934، 935، 936، 937، 938، 939، 940، 941، 942، 943، 944، 945، 946، 947، 948، 949، 950، 951، 952، 953، 954، 955، 956، 957، 958، 959، 960، 961، 962، 963، 964، 965، 966، 967، 968، 969، 970، 971، 972، 973، 974، 975، 976، 977، 978، 979، 980، 981، 982، 983، 984، 985، 986، 987، 988، 989، 990، 991، 992، 993، 994، 995، 996، 997، 998، 999، 1000.

توزيع لكلام على الأسطر في علاقته باليباس الذي يستجده يستدعي قراء يطول السطر الشعري ويمتد بيقص اليباس ويحسر ويغسر لسطر فيستدعيه ليباس ويحاصره ولا تعرف ليطول والعصر من سبب سري ما يعملان به المعنى على التحرك حركة لا يستبعد أن تكون متباغمة مع حركات أخرى في القصيدة

يمكن أن نق على إخراج القصيدة محطوة خطأ مشرقياً قد يجد غير المشارقة مشقة في بين بعض من كنهه لكن لديوان بكامه قد جا،

محطوط مما يستخرج من هذا لإخراج أنه لا يحلو من إثارة ان تصد  
لمديان صورة محطوطه لا في زمن الطياعة فحسب بل في زمن  
الاتصالات الرقمية.

\*\*\*

لا تتجلى القصيدة صورة على الورق فحسب، فهي ليست لوحة  
تشكيفية نقرأ بالبصر بها سجل صورة من الكلام مركبة تركيباً بقاعياً  
ودلالياً وهذه الصورة تستدعي أن نقف عليها وأن كان في غزل مكونتها  
بعضها عن بعض شيء من الصبح بلحظتها لكنه يبدو أنه مما لا يد منه يد  
تستوحيه مقتضيات أحرارية يصير الاستغناء عنها

أخرى سائر بصيدته غس بكامل من زرع غنسي وهو بحر  
يتكون من بعضه جزء سعاد ثلاث مرات في كل مصرع من مصرعي  
لبيت من قصائد هذا الشاعر وهي سعاد 7 7 7 أن  
التعبير الذي جعله شحول بها من سعاد أفسية حسة، ثلاثة  
قصيدة و 7 7 7 من ريمه مشاع نأته سعاد طومر حد قصير  
دو أن يظن 7 7 7 سعاد حلال سعاد حسة من حد تعبيران  
صورة لبحر لمقطعية يمكن أن تتقل من 30 مقطعاً إلى 24 مقطعاً فيبقى  
لاثر مع ذلك قائماً وقد اتاح هذا البحر للشاعر أن يعمل تعبيلته  
على الاسترسال فهي تتعاهد في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها

غير أن الثيبتي قد أدخل على توزيع الكلام على الأسطر لشعره  
مخيراً لم يتقيد فيه بشمار التفعيلة، فهو يقطعها، أحياناً، في نهاية  
السطر ليستأنفها في السطر الذي يليه له يؤثر هذا التصرف في مسرسل  
لتفعيلة، لكنه أثر في جعل بعد القصيدة، مشدداً عليه التحليل الدقيق  
لتحسين المقاطع القصيرة إلى طويله ولتقطعها بين الأسطر، يسم بالسرعة  
في مواضع وبالبطء في مواضع أخرى. إلا أن هذه الملاحظة، مع ما لها من

هبة، لم يثر لها على انجاء يؤيدها لا مع طول الأسطر الشعرية أو تصرف ولا مع الدلالات التي تحملها مثلما يرى لاحقاً في موطه

لنتيجة الأولى التي يكتفي بها من توزيع الكلام على أسطر على حد البحر أن الوحدة التي يقف عند تمامها الكلام لم تعد البيت الشعري وقد اكتمل بفاعاً وتركيباً ومعنى فالقصيدة لم ترد أبداً مسبوقة لأسطر متناوبة من جهة لأقبيسة لعروضية وذلك رغم قيام العم فيها على لتفعيلة معنى هذا أن لسطر الشعري يطول أو يقصر دون أن يحاكمي نموذجاً مسبقاً من اسطر القصيدة ما يكتمل وقد اكتمل التركيب لبحري ومنها ما يقف دون أن يبلغ التركيب مدد من لاكتمال

قد حارب قصيدة لاجه ر موه إلا أنها حارب مستكة من قيود البيت متحررة من هذه ظاهراً شديدة الاشارة في شعر حدث خاصة عند استعمال أهلي البحر، البديهي

بسم ينظر في هذه القصيدة من حيث التفعيلة التي أجمت عليها إلى أن السبي لم يغير فيها شئ من بديع بخرج عن بديع لعروض هوذا أجرب، حب مدافع لأسطر شعرية لا ربح لا يربح حصل على 48 مقطعاً أي على ما يساوي مع مقاطع بيتين شبي من لكامل إلا أنه، من تاهية ثانية، قد تصرف، مثلما رأينا سابقاً، في تنصيد المقاطع على الأسطر تصرفاً يقطع التفعيلة حين يستكمل لسطر لشعري دون اكتماله تركيباً ومعنى قيمة هذا التصرف أنه يصفي على يرفع القصيدة حركة تمايز إلى حد ما اكتمال السطر بالكلام أو عدم اكتماله، لا أنها لم تروى في الحد الذي يجعل السرعة والتوزيع مقتصرين على الأسطر القصيرة والبطء والهدوء مقتصرين على الأسطر الطويلة متعاود متعاً على من أول لقصيدة إلى نهايتها قد سمح بمرور حركة أخرى لا تنظم مع لصور البصرية ولكن النتيجة نقل، مع ذلك، واحدة تقطيع

لتدعيات ويزرعها على الأسطر وشحنها بالمرعة و لتدافع أو الهدوء والبطء والانسحاب بوصول إلى أن الخروج من زنايه البعد المحدود لمحكوم هي تعاوده بسطية خارجية لا يند على مستوى الأسطر ليس عمى صبرى حر من سيج القصيدة بعب إذا را، تصرف جرئي بعب، من بين ما قد بعبه، أن لشاعر يند برجل في التراث وهي الحدائث برجل

مفلما منفلت القصيدة، إلى حد ما، من قيود البيت في سطيحه التنطى تغلت، إلى حد ما أيضاً، من القافية التي اعتدنا أن نتسج بها الأعجاز في أبيات العصائد لعديده قالمبسي قد موع منه دون أن يتحلى عب كلاً انفعال على سبل المثال الماء بعد مد في لسطرس (4، 11)، ريسر حد مد في الأسطر (12، 11)، الأسطر 23 و 25 و 27 - سسبب جرئي في سطرين (48، 49)، ر سسبب في السطر (16، 7)، سبب مد ربي سطرين (21، 2)، لميم بعد مد ما بعبه سرودة ثم أسطرين (13، 1) بعد ثلاث في الظهور في الأسطر (30، 41)، ربي سطرين (30، 3)، سسبب بري بعد مد، والتي بعد مد في سطرين (49، 47)، ر سبب سرودة في لسطرين (49 و 51)، بعب القصيدة ادأ 28 سطرأ بينها اشترك في ظهرة لتقفيد وإن كانت قد جات محتلفه في الزوي غير محتلفه غالباً في الأضراب.

تحدث هذه العواشي المنجارية في أرجاء القصيدة إبداعاً لم نسين سقاً يشده من أي نوع كان، بإدراك كان لمد قاسماً مشتركاً بينها وكان حد المدانجا عن تخوين مقطعين تمييزين إلى مقطع طويل أو إلى مقطع متساوي الطول من توزيعها على مساحة ليس لم ترو بحصص لأي ترتيب يقاوي لهذا لم يستبعد أن يكون عدم الخصوص هذا رامياً إلى احتراق لفظ الربيب الذي يمكن أن يشأ عن تصبدها تصبداً متجانساً

متناسقاً، وذلك حتى نأى عن التوقع فتكون الحركة القصصية أكثر حرية في التقاطع مع المكونات الأخرى لتحديث النوع الذي يتسم به القصيدة

لنن استبد الإيقاع إلى الوزن والقافية، التي حد ما، فبده يتجاوزها مثلما يتجاوز التفعيلة إلى مكونات أخرى تسهم في إثرائه الإثراء الذي يكسب القصيدة هويتها العميقة بالإيقاع، مثلما أصبح شاعراً في لغزات، يحصل في الكلام ويتعلق شديد لتعلق به وهو قد يتعلق بالوزن وقد يتجاوزها، بحاكيه مرث ويسوته مرث إنه ظاهرة مناصرة في الخطاب لا يعرك إلا فيه ربه<sup>41</sup> لهذا كان من هذه المكونات ما هو ناشئ عن الصنع لتكسبه العرفنة بالصورة سو، وهي تجمع إلى التناوّد والتألف والتجاوب أو إلى التناهي ولشاهد والتباعد

ونظرة في هذه القصيدة بالأحرف، ول ما لا أحد من أسود فيها مشعر انتشار وصف قصير سمجده يصفه ما، كتب في السطر 13، ولسطر الشعرين 23 صف 3 في سطر 25 والستراين الشعرين 10 و 12 يتبعون صف 3 صف 3 لا يصفون لا في بعض الصفوف و «الماء» و «صف صف» على سطر 32 و 33 على سطرين 37 و 44 إذ السطر 44 جزء من السطر 37 ويرد لتناوّد حزيناً في الأسطر (9-8) و (31-30-28)، و (47-48-50) بل ينسج لتناوّد قد جـ جـ جزئياً في سطر شعري واحد هو السطر 14.

هذا لتناظر في التركيب القائم على لتناوّد الكلي والجزئي يسمح للإيقاع بأن ييسر ظله على القصيدة، فهو يشتر فيها أنعماً متجانسة تستند إلى التكرار وأنعماً مختلفة مشعر فيها التنوع من لتلوين في لتكرارات ولحد من معاودها الكلي بالإقبال على التناوّد الجزئي يحد من التناوّد ولرتابة في ترديد الأنعام صفه وقريب من التسامع ما ملاحظه من استخدام لتناظر لتريبي على نحو ما شاهد في الأسطر الشعرية





فيها لتكرز وهو أقصى الساسي مثلما أنشأ السمايل والبطر لعفا  
وتواكب وروح عن ذلك كله في موطن أخرى ومن لا سجد مع  
لراث ولروح عبيه كان إيعاق القصيدة ذا طبعت ودرجات.

ويكون به وعليه الأشياء، والموجودات إلى ما لو كان قد حصل لعله كان يحصل على نحو من الأتعا، معايير للمالوف، فيه من الشاهي ما يجمع بين المتعة والفائدة

لم يجر الثبوتية على قصيدته هذه تقصيماً من أي نوع كان في حين تنوثر في الشعر الحديث التقسيمات مرقمة وغير مرقمة ومعسوة وغير معسوة ومسبجة بعلامات الوعد و لشنايع والاسمها والتعجب والامتقاراب والصمت

وذكر من المفيد إجرائياً أن يلتصق للقصيدة مقاطع تيسر لعدد لي ما في تيسر من سر لاسف عسى أنه من ثلاث أن نجد والأجته ٥ تقبل التجربة يهيم إلى أقسام

عسى أنه من ٥ مستقيم، حتى أحداً أنفسا بكثر من لتسامح، أن تبنى ديهز المقاطع الإثنية

الأسطر الشعرية من ٩ إلى 9

الأسطر الشعرية من ١٠ إلى ١4

الأسطر الشعرية من ١5 إلى 27.

الأسطر الشعرية من 28 إلى 33.

والأسطر الشعرية من 34 إلى الآخر

إن المشكل يظل قائماً إذ هو يتشك في تبيين المطلق الذي يحكم ورود هذه المقاطع بعضها إثر بعض، وهو مطلق يظل في معظمه معيماً فما الذي يبرز مثلاً ورود المقطع الثاني بعد الأول، و ورود المقطع الثالث بعد الثاني؟ وهل إذا جريماً عسى تريب المقاطع تحويراً أحدث ذلك التحوير تغييراً في القصيدة؟

إن المبرر التي بوجهها الفاري في تفسر مضاطع القصيدة، التبرير الذي له مثلما ذكرنا وظيفة احرائيه، مطرح مسأله البناء الذي جات عليه والمنطق الذي يحكمه فيه. و «الأجرة» هذ ميسر فيها يبدو عسى منطق آخر غير المنطق للعهد في تنطيد الكلام.

من معال البناء في هذه القصيدة، وهي في الحقيقة محتاج إلى أن ينظر إليه من أكثر من رويه، أن فيها كلاماً من طبيعة الاحبار لسردى وكلاماً من طبيعة بناء المشهد، وفيها ذلك الكلام الذي يحاكي دته في صبح الاستعهام والنداء، وأن هذه الألوان الثلاثة تتواشج مع ما يمكن أن يعتبر حضوراً لأطراف الخطابات المعنى «الأجرة» هذ لدات المشكلة بالقصيدة، أحاسه فيها هذ سحب فيها حضور «الإطار» الذي تتكلم به، بعد دافان، ثم هذ يتواشج مع ميسر، هذ يوتر ذكره وتواترت لإحالة عليه.

وي ميسر لدنظر في هذه القصيدة لا عشد. ههذ منطق هذ يتواشج مع ليس لركبه ميسر في صبح عشد ميسر عسى هذ ميسر ميسر ميسر هذ لا عسى ميسر، أحاسه، أن ميسر هذ نصيح لمسيطرة عليها استعهام ونداء وإشارة، فهذه الصبح تصغر 17 سطرأ شعرياً وهو ما عتلى ثلث لقصيدة حتى له يعتبرها تعطي الأسطر التي تنبها، ثم إن هذه الصبح نود من أول القصيدة يد به من السطر الثالث وهي وسطها وهي احراها معى هذ أن لإخبار السارد وإن دس مفتح لعصبة الأسطران 1 و 2 ثم الأسطر من 10 إلى 14 ثم الأسطر من 28 إلى 33، والإشارة إلى المشهد الأسطر من 16 إلى 27 ثم من 37 إلى 45، هذو كالمصوية في صبح الاستعهام والنداء والإشارة.

وي مفتح ميسر به صبح الاستعهام والنداء والإشارة، هذ لا منطق يحتم إحراها على تنظيم معين في لتوالد ولتتابع، فبإمكان المتكلم أن يسأل

عن الشيء، وصد، وعن الماضي والآتي، وعن الظاهر والخبى، وأن يقال من وما يعرف ومن وما لا يعرف عن وعنًا يعرف ولا يعرف كما أنه بإمكانه أن يبادي أي شيء. في أي مكان وأي زمان، وأن يشير إلى القريب والبعيد وإلى الدن والأخر ثم إنها صبيح تسمح بأن يخرج بها لشكله مما وضعت له إلى ما لم يوضع له في حين أنه لا يمكن لعبها من الصبيح أن يوبها فيما وضعت حصصاً له وما يقال في هذه الصبيح يمكن أن يقال في المشهد وليس في بانه ما يحتم على شكله أن يبدأ بمكون من مكوناته دون آخر ولعل أهم ما في هذه الصبيح أنها تشترط حضوراً للدن لتسقط بالاشارة والاستنباط الدن، مثلاً شترط، بما في ذلك المشهد، مسافة حقيقية أو مقترنة لابد منها بين الفعل ومرجعه.

تطلب لتفحص من الفعلين «يشترطون» و«يخرجون» تد نسب إلى لأجنة ومن طلبه فعين وك يشترط من سبب من سببها إلى الفاعل بسرعة في تفاعلهم مع نفس غيبه كساب وجانب كبيراً من حاملتها رده عن هذه العموم من سبب سرعة ذبذ من، تطقت منه فالأخ من حب هي من حب ما يمكن سبب سبب، مؤهلة للاصطلاح بالعلمين اللذين اسدا إليها يرداد لعموم كثافة كلب تروعب في القراءة فكيف سنسبب الأخيه عن من اللقاء؟ وكيف تخرج اطر عن «مواعيد ليكا، المر» (السطران 2 و3) وما علاقه بين المستفهم عنه في الأسطر 9 و4 و5 و6 و7 وكيف تورد «حدث العساكب»؟ بل كيف تورد «تحدث أجنة الساء» (السطر 8)؟ وما الجاسع بين السطرس 14 و19 حتى يلي اللاحق السابق؟ وكيف ترحي لسون «عسان اشمس» (السطران 34 و35) وكيف يمتس القصر التربي لكتابه (السطر 40 و41) لا يكاد يقضي تشغيل الأنشطة المفعلة لفهم أثاء القراءة إلى شيء يمكن الاحتفاظ به، إذ ليس في القصيدة أكثر من الضموض يرداد كثافة

### على كثافة

الحقيقة أن هذا النوع من الكتابة لا يقبل معاملتها مع يشاكل تعامل مع لصوص الدولة التي عندما سب أن تقول شيئاً عن العالم تنطق فيه بكتنر سراره الموافقة لما يحمل عنه من صر أثبتتها لشجرة وصرها مطلق المجهود جماليته تختلف عن المألوف من سابق الجماليات.

مطلق هذا اللون من الكتابة مسكوت عنه في جماليات الأقاويل القديمة عندما بنت كباها كله وجهه على ما يدرك بالظن ويتوسع في الإدوات عن مسكوت ترحله وشماته من حدود الثوب لمعرفية ولاطرداب قد مسكوت عنه هو من ثوب السعر لحدث من جمعي به من مقبوسه من عذب تعريب والمألوف قابل لأن سكف كل لحظة عن جديد فيه مجدّد من محضه في ركب كين نبي لتدبر مثلاً لشدة عفلاتيه علاقته لمطيقه يستأكل أن ما في لا يحمي فقط ما لا يرى ولما لا يجد به لاسد من سمح سمته بتد على ما روى ورد في ما لا يرى موجودات وأكوان وعلاقات لا تحد<sup>17</sup>

لننشر إلى هذا المسكوت عنه في الأقاويل الفصية القديمة فلأن لشعر الحديث احتار أن يكون لسان حالها مثلما كان الشعر القديم سان حال المطلق وهو يتحدث عن العالم حديث الإخبار الذي يحدث بأحواله في الحركة والسكون<sup>18</sup> ثم لأن هذه القصيدة قد أرسيت في تقديرنا على الأمل، كباها على الانتصار للأشياء بدلاً من الكلمات والعبارة مقتبسة من الشاعر القرني بوج F. Ponge<sup>19</sup>.

وه لا متبناه وه الزوج لا يشبهان إطلاقاً، إلى معروف معلوم نظراً إلى نهما يشبهان ذاتاً ونبدأ إلى عني محتجب وإلى أب لم تبليج بعد عنه أفاقه ثم إن الامتيا والرجز قد ظلا حاصرين في القصيدة من

بدايتها إلى نهايتها بين ظهور واحتجاب عشان من تسبجها الحصة  
والسمى

مستعين الأجنحة الريح عن رمي القفاح وجرح الطير عن مواعيد  
ليكن المرء باليدي حيرت لدى أول قراءة يعرضه يهدي بالدي كان،  
أحياناً، قد حير به في المعاد من الكلاء بمن الوصل بين اللفظه واللفظه،  
أكثر ما يتم، في مستوى ما بينهما من ساسب ونجاس تبعاً لما بين ما  
تشير إلى في الواقع والوجود من تقدير التامسب والتجانس، وهذا ما  
يقره، على الأقل، منطق لغة باعتبارها وعاء لمطلق العالم والوجود وفي  
الاتصال من منطق الألفاظ إلى منطق الأشياء أو إلى الأشياء مجردة عما  
غلبتها حتى كدس بحجب به سره من مفاهيم ومن لا سداها في  
ما لا يرى منها محجوباً بها في معانيه الذي يحل به لا يتصل من  
اللفظ الشيء إلى شيء اللفظ في امتداداته خارج نطاق معهود من  
الإبصار والذوق لا على الألفاظ من حيث هي بل بتجديد لغة يتجدد  
العبارة التي تنطقها<sup>(١٩)</sup>

فاللفظه مُعَيَّن معناه من خلال لغيره ما لا يكسب ذاته  
الدالة من العلاقات العمودية بينها وبين ما وصفت له وإنما تكتسبها من  
للاقات الأفقية بينها وبين أحوالها من الألفاظ وتلك حالها في الشعر،  
وتكتسبها من مستور علاقتها بما تسجد مع مستور غيرها من الأشياء،  
ألفاظ في الحيز الذي لا يرى ولا يُدرك من حيز العلاقات بين الأشياء

استناداً إلى هذا الفهم الذي يؤسس به الشعر الحديث للوجود الجديد  
كيانه تصبح لقصيدته في بسببها المعيرة بمرابقتها ممكنة وتصبح قرنتها  
ممكنة أيضاً.

أبد من الأيسر أعني من إمكانات لسانه فهي لسبيل لمصداق  
لعمور لفظه إلى الفهم فالريح في مجاورتها للفظه القفاح في لسطر

الشعري الأول ستحصر العبارة «ريح لقاح»، وإذا بالأنا تعلن عن حصرها الفعلي في لقبيدة وهي تنمو «سورة الأحراب» وه سورة أخرى» (السطران 28 و29).

ولريح، في السطر الأول «انما»، هو، متحرك يقصر في المنة فيصبح هوى. وإذا بسجج لقبيدة تنوار فيه عبارات كثيرة من متنوع سجلات هذه للفظ، تنوار صريحة وتنوار من خلال التداخيات فهي في «لأعرس» (السطر 5) وفي «السب» (السطر 8) وفي «الاحتلال» وه الهجر الليلي» (السطر 14) وفي «باب الهاء» (السطر 17) وفي «أمطرت شقاً» (السطر 20) وفي «ابتاع لرقى لعاشق» (السطر 30) وفي «سرب سقاء» (السطر 31) «بدا عيتب» «معد» «كد تشمل لقبيدة كتب من سجا ليمس» «أحد بشي من سب» «في في «اللقب غير في» «في «تتير» «اللقب» «السطر 31» «في «ما» السماء» «عبون له» «الحمد» «مفتر» (السطر 21 إلى 22) وفي «الدم الخولي» (السطران 37 و34)

وه «شبا» «الريح» وه زجر الطير «استخيار بالقراءة، وإذا بالقراءة تتعاود في مصاعيد الفصيحة منسمة نوعاً من الدلالات فهي في «الكتب المشاعة» (السطر 7) وفي «سجت» (السطران 10 و12) وفي «كتب الرمل» (السطر 16) وفي «ميو» «لروح» (السطر 21) وفي «قد كست سلو» «أنسوه» (السطران 28 و29) وفي «أنسوه لأحرف لأني» (السطر 31) وفي «عسق لكباية» (السطر 41) وفي «أسئلة» (السطر 42).

وتتعاود من ناحية أخرى، لفظاً «أحمد» وه «القحاح» لواردين في لسطر الأول في «أزرقته» وه «أزهر» (السطران 8 و9) وفي «لولاده» (تتعاود في لسطرين 11 و13) وفي «يفتر عن ربحانة» (السطر 42).

وهي تداعيات لها من قبيل «أنطرب» (السطر 20) و«صباح» (السطر 34) مباشرة في القصيدة حقلاً دلاليًا مركباً على إبعاث الحياة

لا تسج للقصيدة كيانها على هذا البحر العمودي من خلال استدعاء الألفاظ ومحبب مسيحتها الآخر بكونه أفقياً بمعنى العبارة بالعبار، على البحر الذي يسمح بالمرور بينها عبر حديها في انقائها مستقرة

فقد اتخذنا لأسطر الشعرية من 3 إلى 14 مثلاً أغلب بين المستعجم عنه في صيغ الاسمها المقام، ونماقراً. من أوجه الالتقاء مشترك «البيكا» و«لده» في السبولة، واشتراك «الأعراس» و«لباقرت» في لاسماء، لم جنس، لاني رحد، سرت، لآشعر، س، بقا، واللعب الخرافي، في الطقوس التي تنظمها.

ويستمر «البيكا» لافقي موزون مع بعدد من النماق في بناء للقصيدة لحانة دلالية مبدلة تلبى بـ «ف» هي «ل» لسطر 7 و«أهر» و«جرح» لسطر 9 و«محبوب» لسطر 21 و«ماء لسا» لسطر 22 و«لده» لسطر 37 و«للا» وفي «حصرة» (السطر 42) وفي «بريق» (السطر 48) بهذه التداخيات تشترك في كونها من أسباب لحانة ولغو غير أن المطلق الذي تصبر هذه لأسطر قد سبب في تداعيات أخرى مقابلة للأولى كميًا «البيكا» و«أهر» بالسبولة ليس سبباً للحياة لهد بمجده يستولد وحشاً لمالكه (السطر 8، و«النار» (السطر 30 و32، و«محبوب» (السطر 16 و«الردى» (السطر 18) و«حادية» (السطر 22) و«ماتت من الصما» (السطر 26، و«الصيف» (السطر 33) وهي تدور حول محور لقب.

وهذا يحيفاً على المشهدين إذ هما يكملان التداخيات اللفظية





الأشب - من دون لألعاظ وإذا كمد صغوية في لتعامل مع صور من قبيل «أورقت حثت العناكب تحت أجمعه لسماء» و «أراهر الجرح لقديم على مصابيح الشتاء» أو «الوق التي أرحت عمار الشمس» أو «شمس تستقل بها سعابه» فيس مرد ذلك فحسب إلى أن الذات تذكر ما تره صوراً مصممه بالشجي الذي يهره أو الأمل الذي يأسرها، أو أن رراء ما يرى من العالم عوالم ليست فقط محدجبه ولكنها فاعله في احجابها فيما يرى وإنما لأن ذلك يرجع أيضاً إلى أن لتفاعل بين الداب ولعالم في مرتبائه ومحتجياته يؤثر في لصورة التي برود أقاصبه وقد رأيت اندات في تقصصها صرت الأخيه وفي انفصالها عنها تصوير بين مشهدين أهدعه محكوم به بهد، لكنه لا يفسر لآخر مسكون بالمشاهد لا يبعث وفي استمرار سادس استمرار سادس في سادس سادس الذي تطوع به القصيدة

هكذا يحسن إلى أن التبييت شطح ملبس في بني حنانه لقصيده مثله، مع لاند، برجل في مائس التراث وفي لحدائة برجل في «الروح» المصنوع شح لقصيده، وسحر في لروح بأسرارها، هي تبيي كياها على الاستمهام ولشاهد فيظن الانسجام منقطاً عن جوبه مثله بطل لشاهد مفتقراً إلى قراءته، فإذا عن دلالات لقصيدة؟

\*\*\*

الحديث عن المعنى، أو الدلالة، أو المرجع، مجال حصص لكثير من سنو، لشعاه وهو بالنسبة إلى الشعر الحديث من أعسر ما يواجه الدارسون من عسير المباحث، وإلى الإشكالات لقصيده التي ملازم في حديث عن الحاصل في العهد من بني امرأة لأي مكتوب مصاف إشكاليات الكلام المعنى وهو مجتمع عن البوح بشي، محد قابل لأن تنفق عليه



ومن الأسئلة المصادرة عن الأجثة في بداية القصيدة سؤال عن « الكتبت  
لشاعة » (السطر 7).

مخرج من هنا كله بأن القصيدة قد بنيت على السؤال والقراءة أنه  
لا تسهل إذا عني معنى صديق أو مطابق للموجود سواء أكان ذاتاً  
حالا، لأن حقيقة ذات كحقيقته الحال حركة بين السمع والاحتجاب وهذه  
الحركة هي التي توجه إليها الاستعانة وتجهت إليها القراءة وقد ذكر  
الحركة في القصيدة كثرة لآنية فالأجثة استعارة للريح ولريح متحركة  
ولرهر قراءة الحركة هي هنا حركة لطيف والقصيدة في انقطاع متحركة  
ومتحركة في رسمها على الورق وفي رسمها من خلال التعداد الشائع  
فيها ومن خلال نوحها عبر التفاعلات

ليس للقصيدة مرجع غير المرجع الذي أنشأت به سند مستمطة  
في قراءة نفسية حية مستقيمة بغيره من فعل بـ « والمقروء  
بهمس بـش لا يحضره » وهو كسر ح ج جلود كانه من كليله  
ليعيد بدي لا يسر به عني لا بـ « بـ حور تحميمه » لاجل المعرفة  
ملازمة لكل مغرر رخصي لأجثة بحركة غير بـ « بـ رخصي لقصيدة  
كياتها، وهذا موضوع أثير لدى شعراء المداينة.

لكن هذه الحركة قد زودت بين حدين هي بداية قبل البداية في لفظ  
« الأجثة » ونهاية مضمومة في وسط القصيدة هي « لردى » أو عني  
مسافات الردي يمر وحارات. (السطر 18) وعلى ما قبل البدء وقبل  
النهاية شيدت القصيدة عالمها، فليس لما بعد النهاية فيها وجود حتى كأن  
الشاعر غير معني بما وراء الموت.

فالألفاظ المتتمية إلى معجم الشاة مثلاً والمتشبه في القصيدة  
تصب في لكون الذي كانت به الأجثة أجثة سبيل عن الوجود ليس  
بمتفرها إلا أن ما يشد الانتباه إنما يتمثل في ملازم الإحصاء وسعقم

والحياة والموت، فالولادة « تنهز » « سجن » شأن المحتسب من لأفعال، والألفاظ المتعلقة بالإحصاء وردت أكثر ما وردت، مضمرة بالعقم ملحقة « الأعراس » نعيمها « جثث العاكب تحب أجصة النساء » (السطر 18)، ولعظة « الولادة » بنعيمها « لاحتلام » وهو صريح في التصريح بالتحقق فردياً دون مشاركة من الآخر إلا إذا كان وهما، وه الهامس لليمي « (السطر 14)، وه باب البسات » يصف عليه الشيطان، والشبق الذي أمطرته حيل اللين أمطرته على البهائم (من باد يبيد) وقبل هد كله تبتاع الأثما « الرقي للعاشقين ».

تتأمل الأجنة إذاً عن الفعل الذي كانت به ما « كان لا يرمي غارس في طغرس ثوب لابس، حياء من « سجد » و« جعد » بكر التنازل بطل معدد سجد حوب لا يأتي ويستخير فرا « لا يكون » معرفة في الشعر المذهب لم يعد شعر « حداث » عصفه « داب صلب عهداً مثلاً » لدى لشعر « التقديس » بر « أشواق » سما « فتا من الررمطج » به من مشمولات العلاقة بين الدوات « أشباء التي مؤثت الوجوه هوفنا، ولكن الدوات بها نوحه ندي بر « نوحه » آخر « صاحب ندي لا يرى وما لا نراه من لدات ليس امتداداً لما نره منها من الموقع الذي نحن فيه به « صياغة ذهبية لها وهذا البعد الثاني هو الذي يسخرها في الدات وهو « بحد بطل يسخرها على مقدار ما فيه من كثافة. إذ شُعب الكثافة بطل السحر، فكثافته هي التي تجعله مشدودين لدات إذ هي حركه بين الظهور والاحتجاب، لا الظهور بكشفها كاملة ولا الاحتجاب يعبها عاماً أو بعميها، المعرفة في آخر الأمر ليست اقتراباً أو اتحاداً وتمازجاً « و « دوبا » لدات المدهشة في لذاب البعثه على الاندهاش فهي إلى الابتعاد الذي يكتب به أبعاداً قصيه أقرب. فإذا فقد المثير لاندعاشه غموصه كف عن أن يكون أسراً. لا تحاطبها القوات إلا بضموضها أعني بتلك المساعة

لعمته بيتا وبيتها والتي تظل مغلقة، دون يوقي. من حالص د سا  
و لذي يبال في ما يسمي بكون الأجسة يمكن أن يبال في سائر  
مكونات القصيدة فهي مبيه على لافتاح على الفراغ و على حضور  
العباب فين الردى فقا وما يسيقه مشهد من العقد ينتهي عوت القوقل  
شما «والماء فوق ظهورها محمول» على حد عبارة الشاعر القديم. وان  
عبارة التبيني لتستحضرها استحضاراً وبه وبين ما يسيقه أيضاً مشهد  
اخر يتخصص تبعاً، غير أن لاتباع لا يتم لانعدام تبيين الفاعل الذي  
يصبح به الفعل متعبداً أو لذي أصبح به المسع والحجر فعلاً لا مراً فبلى  
فقدان الإحساس أ نعدده في المشهد الأول صفات فدان الفعل أو تقدم  
عقده في المشهد الثاني، فلا تبقى غير الأبيطة

يسطر على بقية إذا نزيه إلى مفقود من جدى بمرحود و لردى  
هو موضوع الاستعارة، وهو صريح صديق على الاستعارة في مشهدين  
ولكن له مدرك صمدك في شدة الراء و الردى في هي حين ذكرت  
كما قبيل مررت في نوجده صا بوب صغرة في بقاء كن شوء  
ويبدو أن الذي يستشهري الشاعر في الردى ليس ما ورد في هو حديثه  
فهو انتعاب وانسياب

لا يمكن لفصيدة الحديثة وهي تبي كبتها على الحركة نحو فاق  
الغوت والأشياء أن تكون بدون حضور العباب فيها قصيدة فهي اذا لم  
تبحث عن مستحيل الشيء، وهو المستحيل الذي يمكنها تحويلت إلى  
شيء من الأشياء، ورتب إلى مريمها ذلك أن الشعر حسب بول ويكوز.  
و بعدد وصف العالم وصف إنش لا وصف معاكاة فهو ليس مجرد  
صياغة حيالية لوانع يو تكومه أو تم توهمه فأصبح من لماصل الجاهل،  
ولكنه مبيع ليكون الصورة لمقصيه على لومع ليس العالم في الشعر  
الحديث قد كان وحصل، انه في حالة من التكون والتشكل دائمة<sup>31</sup>

رد لم يصح هنا في حسابنا تعاملنا معها على أنها شيء قابل لتحليل  
لعلمي وفقدت كل كيانها.

لهذا تجهت القصيدة إلى صيغة الاستفهام والنداء والإشارة إلى  
المشهد. فما سمعهم عنه سمعهم وما ساديه وشير إليه يقتضي بيما  
وبينه مصادمة ما مصادمة مشابهة للمسافة التي بين الألفاظ والأشياء وبين  
لعمري والوصوح والظاهر والمحتجب وبين ما يرى من الموحديات ولأشياء  
وما لا يرى منها وهذا مفصل موحج، فهو في لشعر يقتضي سعياً دائماً  
ودائماً لإحسان من الشاعر لتفليس كسافة المشبعة بين الألفاظ والأشياء  
حتى أن الكلام نفسه يصبح عقبة به حدهم للقول قوة سرع أس ذكر ما  
لا يذكره سوف حذرت به عبر معهودة بين الألفاظ والأشياء وبين  
الألفاظ والأشياء. يتحول الألفاظ نفسها إلى أشياء هو في لاستفهام  
والنداء يقتضي عطف للشيء إلى الألفاظ. فحصر عنه وبين الألفاظ  
والماديات أربع عناصر لا يرتفع دمه من سميت كسافة لا شيء في  
ظهورها ربي حذرت به بطر مدلة لا تطوي لشيء الماديات منسودة دائماً  
إلى أفق كسافة كسافة رديت رديت لشيء من المشهد  
فأمرها أعرب لأنها في اتصالها بالعالم الذي تصعبه متصلة متين الاتصال  
بالذات ليس أن الإنسان هو الكائن الوحيد القادر على الإشارة\* ليس  
أن قدرته على الإشارة هي التي جعلت منه كائن الأبعاد لئلا يهبط الوحيد؟  
ليس أن الإشارة هي التي أهدت للعالم على حد عبارة هابديغير<sup>14</sup>.

وبناءً على كيانها على هذه الصيغة كانت القصيدة خطاباً فالتعريف في  
عربها، (وهو تعريف مدد الانصراف عنه إلى التكبر) ولا سمعهم  
والنداء والإشارة في تصاعبها من فعل لمشكلة وليست من اللغة، فهي  
خطاب لا في اللغة يصحح الكلام على العالم وعلى التجربة الخطاب  
موجه دائماً إلى آخر والأخر عالم ومستمع، موضوع خطاب ومحاطب.

لكن العالم موضوع الخطاب اسميات وهروب وفزع بين حديق هما الكون والعدم (الولادة وأردى). وحركة سيابية بين عمه وإحساسه، وبين انبعاث واستحالة، وبين تحرك للفعل وغياب للفاعل.

فهيبة الشبثي إذا خطاب معنوح على استحالة الخطاب وعلى استحالة به، مرجع واستحالة إدراكه، لأن واستحالة فهم، بها قراءة لوجود تبحث من أسئلة وتنتج أسئلة بكل شيء، هي لوجود إنما هو شيء، ظاهر وشي، محتجب على لا يفصل عنه القصيدة لتجعل من ههنا ذكر الأشياء، والدقات الموحدة لأن ههنا الأسى، يحكم الضمير التي حثارت، أن تذكر لكيفية التي تشر بها التي جانب العيب إلى ذلك لمجهول في الـ، ودرج في سعد مع نقد لا حجب

على هذا النحو يصل، من الزموم على الدلالة، إلى أن الشبثي يقتحم الحدس في شعر حديق به شحسب في سد لن المفهوم الرئيس لدى سيد ههنا هذا بعد كذا حديق محشوا في ب مرجع فيه كون من جمال تد من خلال صيغة حامية بعدة في كذا هذا الشعر ينهض على وسه به بعدة فائل بعد بوى سار بدأ من خلال لذات حتى كأن الموضوعية هي الوهم وكان الخيال هو اللحظة الحقيقية للمعرفة الحقيقية للواقع في تمقده المتحول.

## الإحالات

1، النادي الأدبي بجدة، مطابع دار البلاد، ١٩٨٥

2، محمد بشوش، صول لمجيد حبيب في نظريته بحوية شعرية، سعدي ونسليم بوس، 2001، جمع كنية لأدب بوسه والموسم، عن يد ستورج بوس، ج 2، ص 787 و

بعض

3، المرجع السابق، ج 2، ص 1004

4 A. Kibedi Varga, les constantes du poeme analyse- du langage poetique



Paris 1977, ed. Picard, p. 15

5) مناهج، بيلقاء، وسرج لأدياء، تقديم ولقبين محمد الحبيب بن الحوجة، بيروت 1986، دار العرب الإسلامي، ص 367

6) M. Couet, la poésie moderne et la structure d'horizon, Paris 1989, ed. P.U.F. écriture, p. 51

7) Merleau-Ponty, le visible et l'invisible, Paris, p. 293

8) Dominique Combe, Poésie et récit, une rhétorique des genres, Paris 1989, José Corti, p. 24

9) بشر جبر، د. سفيان شحر في ديوان أبي تمام، تونس 1997، دار جبر، ص 34

9) Francis Ponge, Le Parti pris des choses, Paris, Gallimard, idées

10) M. Couet, la poésie moderne et la structure d'horizon, Paris 1989, ed. P.U.F. écriture, p. 51

11) Gilbert, la poésie moderne et la structure d'horizon, Paris 1989, ed. P.U.F. écriture, p. 51

12) Paul, la poésie moderne et la structure d'horizon, Paris 1989, ed. P.U.F. écriture, p. 51

13) Paul, la poésie moderne et la structure d'horizon, Paris 1989, ed. P.U.F. écriture, p. 51

14) M. Couet, la poésie moderne et la structure d'horizon, Paris 1989, ed. P.U.F. écriture, p. 51

\*\*\*

## تقديم

هذه ورقة بحثية ناقشت نماذج من الشعر الحداثي المشهور في المملكة العربية السعودية. خلال العقدتين الأخيرتين من القرن الماضي وبداية القرن الراهن. على أن صفة «الحداثة» التي تدور عليها هذه الورقة - بما تعنيه من التعديد في النص الشعري - يُنظر إليها من حيث هي مسألة سببية لأن بين قيمتي الحداثة والقداثة تداخلاً حتمياً ومن حيث فإن هذه لا تدرجه شعر من يهدف إلى سر، بل صراع جديدة مع أصالتها - فساد بها، غير معادله فنية حشر - فساد بين هذين البعدين.

والإطلاق من ذلك نصي (ورقة في بطون حورية تتفرد بتجديد) وتقليداً، كما سعاد صاحبها، ورأس خمسها يطابع حداثي - فساد - من حزب مختلف من مكاتب نفس من

(1) (شعرية العنونة)، يستردها من طابع العنونة الاسمي إلى العنونة لنصي.

(2) محولات (البيئة القوية الشعرية)

(3) (هندسة الأشكال العنونة)، بما في ذلك أسلوب التصوير لشيء - المسجل من الصورة البلاغية (المرئية) إلى لصورة المشهدية وتوظيف المكان الشعري، والنص وتوظيف التراث.

(4) (هندسة الأشكال الإيقاعية)

والدراسة تفرد كل جانب من تلك الجوانب بتحليل خاص.

أما هذه الدراسة، فنذكر - زياً - على مدارج من الشعر المشور - إن في مجموعات شعرية أو في الصحافة العنية - لثابات ولتعبات، وصولاً إلى الة الحالية 2004م وبهد ياتي من دو مع هذه المحاولة الغائية ونطاعها السعي إلى إبراز ملامح عن حسانن المشهد الشعري الحديث في لعودة في نهايات القرن لعشرين، وبهايات القرن الحادي والعشرين، استشرافاً إلى يمكن أن يشهده شعر لال قريه الحاضر

ولما كان هذا البحث يقع فيما يروى على منه وتلاوين صالحة، فقد  
 رغبت إلى **علامات احتواء**، أو **لائحة** منه على جزء ليشتى  
 فيه مع البحوث المتدايرة في تلقى **الزاج** **قراءة النهر**، وتزولا عند هذا  
 الطلبة **مفيد** على **القسم الرابع والأخير من البحث**، وهو **الشملاق** به  
**هسته** **الكل** **لغته** **عد أنه** **سيفه** **عده** **سده**، عن محتويات  
**الأنام** **سازنه** **لا في** **الشرح** **في أصل** **سجده** **في** **أشعره** **لغوية**،  
**محولات** **أبيه** **للغوية** **لغوية** **هسته** **الكل** **غيبه** **يوجب** **له** **لعله**  
**يعلق** **لويه** **به** **مكاشفه** **النشر** **للتليم** **صورة** **والغنية** **عن** **هذا** **المشروع**،  
**حسما** **قدم** **في** **لغوه**، **ولها** **كله**، **يجب** **التبني** **إلى** **ما** **يساعد** **له** **لقارئ**  
**هو** **في** **إجمال** **بارد**، **أو** **من** **أشارت** **مرتبطة** **بشعاع** **صل** **محمدة**، **كانت**  
**وردت** **في** **البحث** **الأصل**، **عما** **يزمل** **أن** **يطالع** **وأنشأ**، **إن شاء** **الله**، **بعد**  
**شكر** **البحث** **في** **كتاب**

أ - نبذة عن أقسام البحث الثلاثة الأولى:

- 1 -

عقل عمونة النصوص في الشعر الخديث مهارة فيه حاصّة، انّ علي

لمستوى الشعريّ أو حتى على مستوى الجنس الإعلانيّ لتجاريّ عن العمل وسعراً. يبيّ الحنونة في النصّية المعاصرة - من السعودية خصوصاً وفي العالم العربيّ عموماً - بسجّل سيّرة تطوُّريّة في شعريّة المادريّ، سواءً في لقائنا أو المجموعات لشعريّة تنحو إلى الانجلاء بشعريّة العنونة من العنونة لاسيّاً إلى العنونة الحنونة أي من العنونة التبعيبيّة المسقيّة، إلى عموبيّة نصّية، يمثّل فيها لعنونة نصّاً شعريّاً قائماً بذاته، كما يهدّ لها تلقّ أجراً الباقية وقد جاء هذا النوع الأخير مكتسباً شعريّة الخاصة عن الاعتراف عن عطية فالوف من جهة - بما يُحدثه من كسر ألق لتوقع - ومن جهة أخرى عن معاداة القارئ بالانقضاء لا تقتصر على ذلك، بل، بحسب ما يضاف به بعض النقاد إلى أنها لا تترك يدور بنفس إلى جماليّة العنونة، أو عذرة بدلالة فيه. بل تستدرجه في مدحون في حدّية نصّية عبر مدحها عنون الذي يُتقطّع من قلب المشهد الشعريّ، هو نبيّ الذي ن من شعراء من حاولوا في تحدّيها لاجراء ناهي من نصوصه نصّية من العنونة (الاسميّة وما تعلّمهم عليه الخبرة الشعريّة من شحّ هذا النمط القديم بمعوّضاته الإيجائيّة ومع أي تلك المميزات في مفردات العنونة ورتكبيها - التي تحيلها من حالتها لسكريّة إلى حالتها لمركيّة، يكوّن نصّاً محترلاً لشعراً أكبر - تستثير حسن التدفّق الشعريّ، وحياله الفنيّ، وتشوّقه الفصوليّ لمطالعة ما تنتهيّه إليه شأوة العنوان، إلا أنها تقف المتعلّقي، في الوقت نفسه، على أركان عتبات لصعوبة في التماطي مع اشعر الحديث من حيث يتحرّك اللغة و لتراكيب هاهنا إلى حوث لدن القارئ، يستدعي منه جهداً موارياً لمجد الشاعر، بهدف المشاركة في إنتاج المعنى، عوض استسلامه - كما يفعل في تعامله مع النصّ التقليديّ - إلى سلطنة المعنى وإصلاحاته من قبل المنشئ.



ليتمدد به إلى الأبدال اللغوي. ولذلك فإن بعض المادح لشعره كانت توشك، تحت درعة هذه الدعة الفنية من اجلاب ثأور العامي، أن يصيح حليطاً هجئاً من العامية والفصحى الركيفة

أما موظف المفردات البيئية فظاهرة عامة، ما في في محاوله من لشاعر الحديث شرفاد لغة جديدة مستمدة من واقع المعاش، بوجهه الشعبي لكن جل الشعر، بما يعرضون لهذه المفردات عرضاً، أو يسردونها سرداً، وهو ما لا يعد في نطاقه هذا خاصية حدثية، بل تشارك النص الشعري الحديث فيه بعضاً آخر على بسط لغيره، أو أقل هوياً بالتحدث. سد أن خطأ آخر من ذلك لتوظيف النص لعناصر الثقافة الحديثة أصبح فيه في بسكن بلوحة زمر غير بعض لعروض المشورة من بسكن كما يلوح هذا في لسانه عن بعض أكثر هذه غير سرور، لا سريرة شعر حدثت بحجبه وبذلك يُلحظ بروج حاسه هذه. يرتفع شمس له ألبا، يوربه عناصرها إلى مسبوغ حمار، سدر، فيه سدسه جديدة مغيراً في مريحه عن سرح نداء لسانه في مرعها حده مع وقعها لمعاصر كل هذا في بسكن أكثر سلامة في اللغة، وصفاء في السُر، وسلامة في الإيقاع، وبراغ في الأد. ولعل هذا مؤشراً على اقبال الحرية الشعرية في السعودية على معادلته تتميز بصح أكبر في مشاوه الحداثوي.

لكنه يُلحظ أن التفاعل بين الشعراء، عمومًا وعناصر بينهم - على مختلف صروب التفاعل - ما يزال يدور غالباً حول لبنة لشعبية دون بيئة الدربة الحديثة، مستجداتها الصناعية والآلية. ولئن أمكن لزعم أن الأمر يقتضي حيلاً متعاقبة من معالجة هذه المواد، حتى يمكنها أن تستجيب إلى سايته وحدانية لتمثيل والتصوير، فإنه لبيد عائق ذلك في الثقافة

انعريته يصعد حاحه متعلقاً باللغة لعريته دانها، التي ما يرحب تحش  
تسقا برثيا رسمياً في تعاملها مع الحياة، فهي معبر من خلال ذاكرتها، لا  
من خلال معالقتها الآلية بالواقع بعد. الأذات تسحب لغة مثالية ترقى  
عاده عن اللغة لاعتبادية، في معروها ومركيها، لكن ما يعنى لهو هي  
الشعر لعريتي بين لغة الشعر وحياد الحاصرة أكثر هو تلك لهو العائمة  
أصلاً بين العصبي والعامية والدليل على هذا أن يجد لبقاري شعراء  
العامية أشد نقلاً مع معطيات حياتهم الحديثة، وإن كانوا أميين

عسى أن المتسبع للغة النص الشعري الحديث، لا سيما لدى جيل  
لشعراء - ن صبح لشعل - قد يحفظ ن حد أسباب هذه التمايز  
كثيراً بين لغة الشعر ولسانهم ساعر سجد يده خاض وأسلوبه  
مختلف، هو ما يمكن ن سجد يده التعليلية حد سجد، الشعاعية  
الكتابية ركن من شعر حدية كتب بعض ركنه يكتسبون  
بعضاً جماعاً، بعضاً عمداً، بعضاً حباً، بعضاً عشياً ركنه قريش،  
توافل نرى شعر حسن محسن منهم - في صبح صائد، رقيقة،  
قناديل نرى رضى نرى معجم حتى محد معصم شديون  
مفرداته نفسها التي يستخدمها مجازيهم أو مايقوم، لا يكادون  
بمعايير النوراء حولها، وفي صبح متشابهة، وتبعاً لذلك، يقع هؤلاء  
الشعراء في التضييق الذي كانوا عليه ثائري، ولذلك، جاء توريدهم  
العاب عن معجم شعبي متشابه - مع أن هذا المعجم كان يمكن ن يتسع،  
يتلون الثقافة الشعبية في المصلحة تاهيك عن ن أحدهم له يسع إلى  
خروج حروجاً بيئاً إلى مرادوات لغوية سوطيعية يحفظ بها لشعره لغة  
خاصة

إن شعرة كثير من شعراء النص الحديث المعاصر في السموذبة -  
كشعرته معاصريه في الوطن العربي - حقيقة بأن تجعل لها مكانة مهمة

على الحارطة لتاريخه للإبداع الشعري، لأن متجيبها لا يفسده الموهب الخلاقة غير أن الموهب وحدها لا تكفي لإتقان الممارسة في أي من مس العصور، إذ لابد أن تأخذ الموهبة بعينها بدراسة منهجية لسلامة أدائها لغوية البكوية الأساس، وتلك شعرة ماضت مدحلاً لقطع في تجارب شعراء الجداثة، إذ لا يمكن لشاعر - وقد اعنى نفسه من الوزن والقافية - أن يعقبها أبداً من سلامة النبعة، والصور، وسقامه لأسلوب بل إن المفترض فيه - وقد تحرر عما عده قيماً عليه في الوزن والقافية - أن يعد في ذلك ما يتيح له ضبط لفته على نحو دين، ولتصير في سموه، بما يقيه لباشة، أو الترفل، أو التكرار: من حيث لم يعد خاضعاً لما كان يبيع للشاعر نفسه من ذبح يدي تحت درعه كان سعى بالضرورة الشعرية مع حد نصف الشعر حداثي كبير في سعيه مدحلاً بذلك لصنف شعري لا سوي. **المخرج من النبعة القديمة** يستمر، إلى أخطاء (لموهبة) الشعرية القديمة، مما عرصب الدراسة في هذه

### - 3 -

ومن خصائص بشرة شعرية في نفس شعري حداثي توظيف لطبيعة برصمها معادلات تعبيرية عن لحظ شعري، تأخذ موضعها من جعربة لهن إلا أن مستوى من توظيف المكان في الشعرية الحديثة يظل أصيب على علاقه البلاغي بين مثية ومثبه به، وإن في مركب استعاري، فيما يأخذ مستوى آخر أفق من التجريد أعلى، ومدى من العينة في توظيف المكان أكثر اعتناحاً على الدلالات لوجودية الإنسانية، الموجهة في أرياحها عن قرائن الهاجس الوطني أو القومي المباشر، إذ يتحلف لشاعر في تصويره من حوالب المكان التاريخي، مسرفاً إلى مجاد لمكان اليومي بسيط إبه مكان يعاين الذات أكثر من أن تعاين الذات مكاناً تستحيل أشياء الاعتبائية إلى حواش شعرية على التأمل في ما هو أبعد



من ظاهر معنى لفرد لعناصر النص، أو المعنى المركب لمجمته وذلك ما يتجلى في بعض نصوص الشاعر **علي الحازمي**. في مجموعته الشعرية «حسان» وهي عملية تنص ذهن القارئ وزوجه على سحرية دلالية، تعدد بمعند الأفكار، والقراءات من حيث كان عنصر المكان قد اتسع كليا عن قبود الموضع لمعند. أو لمظهر الرؤية ومجاسة هذا النوع من النصوص ناسي وفق بيار شعري أما بعد حديثي، بحسب بالانسان ليومي، بسسطق شعريته، معجاني عن بلاغيات تقيدية وحديثه معرفة في معانيها، استلقت طاقتها واستفرغ ماؤها.

وللقصيدة الحديثة الى تصوير تقنياتها ما دوى لبلاغية التي تشتقها من فنون أخرى، كفن الرسم سكيبي، في يظهر بر توظيف في قصيد، الصيغان، نصه بعد - - - مثلا كد - - - لسيما، حيث تمتد سر لمر - - - حبسا، والأشعة حب - - - سانس بقصوير (المشهد) حراول، سره، مؤثروبج، احلى، سره، سطر هذا التقية الأخيرة من متن نصية - - - عارطة، **ألفيوتي**، **ألفيوتي**، **كروطة**، **أحمد جبر الحريس**، حد، من سمعير عن طريق تشكك سكاميس، مط الخط، وسماكة المبر، وحركة الكثابة، وتوزيعها على الصفحة، وسع سياص، وعلامات الترميم، وإذا كان هذا، قد أفضى إلى (الاستعارة - القصيدة)، فن تجرية بعض الشعراء - **كعلي الدميني** - ل تفت به عبد حد الحد، بن طسحت إلى (الاستعارة - الدهوان)، أي أن يكون دبول بكامله ستعارة واحدة نمدة

#### - 4 -

ولعن هتماء النظرية القديمة الحديثة بمفهوم التناص، ولقت الأنظار إلى نسبه لعنة الجوهرية في نص الأدبي، قد ركز انك - نوعي شعري عليه يدرجه أكبر من أي حقيه شعرية سابقة ونظن مرجعيات لتناص في

العصيدة الحديثة مرجعيّات عربيّة غالباً، إن لم يكن بسبب طبيعته من حوسميّة الاسماء الشعريّة والشعرية. بلصعق لاطلاع و لعالق بأداب الأهم الأخرى حد في الوقت الذي له نغم حركة الحدّثة في منها الحديث لا تأثراً - مباشر أو عبر الترجمة - بالحركة الحدّثيّة العالميّة

أما المرجعيّات الخاصّة، فتأرجح بين المصادر التالية، مرتبة حسب شيوعها: نصوص التراث العربي، المأثور العامي، الشعر لعربي الحديث، عبر القوائد الحديثة في السعودية وبأني لمصدر لأول، في تعدّده قننة المرجعيّات الخاصّة، مؤثراً على معنى طبيعي للشعرية العربية، يشهد على عدم ثبات العصيدة الحدّثيّة عن تراثها أو قطيعها مع والرافد الذي عكس حدّ متحدّد في معنوس لا حرس من انقراض العشريّات الشعريّة في السعودية. صحيحه انش نغمة - لقصيح، ولقصيح - بدمي عن حقله شئ من لشاذل شعر من شعري، جعل بعض شعر الحدّثيّة يتجهون إلى لقصيح، في حدّ الحدّث بعض الرسعين في حدّثه الشعر بقصيح في حدّ من ربه لأن مرجعيّة الخاصّة لهامه يتركز أكثر في شعر بعض الشعراء - من لهم ذات الارتباط بالعالميّ - ومنه لمصدر ذات ربه عرب عابدين بحدوده شاعر حديث وإذ يتعلّق غالب النصاص الواعي أو غير الواعي - بإعلام التجديد الشعري الحديثي، فإن سيطرة معجم شعري بشاعر كبير، كقار قناني أو محمود درويش، على شاعر ناشئ وأسلوبه، كان يجرّج به أحياناً عن لتأثير لطبيعي والتداخل لصوحي إلى شكل من الاستساح، وفقدان لصوت المتميز المستقل. وذلك ما كان يحدث في شعر بعض الدشنة من شعر، الحدّثة وقد بطل طابعاً ظاهراً على شعرهم حتى بعد جتبارهم مرحلة الشاة وبعد المصدر الرابع أقل لمصادر وروداً من قبل لشعراء، حدّثيين ومرة ذلك إلى قصر التجربة لشعرية الحديثة في السعودية، قياساً بغيرها.

ويمكن رصد أشكال عشرة رئيسية يستخدمها الشاعر في لقصيدته الحديثة في السعديّة، هي الأسعاعنة الأسلوبية، التصميم والامتداد، الإحالة، السمع، المناقبة المعارضة حوار لخصوص، بيئة القبح، أسلوب لمرب، الشاعر بين الشعر وليس التشكيلي، وليس كان مصطلح *teatuality* قد نرجع في العربية إلى «تداخل الصور» سارة وإلى «الشاعر» تارة أخرى - وعلى الرغم من أنه لا تغريب بين مستويات النص لدى (محمود) حيث، مثلاً، إلا من خلال درجة التصريح، أو التلميح، أو الحياء - فإنه يمكن تصنيف الأنواع الأربعة الأولى من أشكال النص، مقارنة بالأنواع الأخرى، وفي منظور آخر - لا يتركز على درجة الموضوح والخفاء - وبما يتركز على طبيعته الذاتية من نص، خصوصاً من نص شعري، ومن هنا يمكن تصنيف على أساسه «نوع مصطلح» من نص شعري، *intercontextuality* من حيث أن الدلالة لم تكن قد مصطلح سيمياء «تداخل» لا يصح بالضرورة في سياقها، بل قد يكون أولئك وهؤلاء محدوداً في حدّ يمكن أن يندرجوا في الآخر مصطلح «نص»، بما تملكه من كلمة «شاعر» من دلائل شعري، بما فيه مادة المصنوع في بوتقة النص الشعري.

على أن الشاعر قد يملك في بعض التجارب الشعرية خاصية معرّقة لخصوص، حتى لتكاد بعض القصائد تستحيل إلى محض تركيب رائج، يستدعي أمشاط شتى من المصنوع وليس كان الشاعر أداة منه لا خلال على جميعها، فإن ذلك الشعف باستحضار النص وتوظيفها يؤكد أن يكون أحياناً على حساب لغة الشاعر الخاصة، حين يتلاشي صوته الشعري في حصص انشغاله بالأصوات الأخرى.

وبما شهدت ظاهرة النص اتساعاً في مواد النص الشعري، شهدت تطوراً كيميائياً مهماً لدى بعض الشعراء، من حيث انتقلت من

حضورها العُلى إلى حضورها الكامل. وكسائر الأدوات الفنية. كلما جاء انتاصرُ حُفى وأبعد عن المباشرة، ثم عن حُفى الشاعر. وحُفّت وطأته على لنصّ والمُلفّي

### به. هنسة الأشكال الإبداعية

(وهذا هو القسم الأخير من البحث. يساوي إلى القارئ كما ورد في الأصل)

#### - 1 -

يقول 'جان كوهن' : «... مكر الشعر ... يسمى عن النظم. ولكن لما يسمى به أن الفن الكامل هو الذي يسمى كل دوائه ولقصيده بشرية كاملة، المنسوبة إلى الشاعر نفسه، كما لو كانت شعره ... يحسنه في هذا ... يمكن أن يكون له كسر لدى العرب اعطاه ... ... يسمى عن دور في حاشي ... ... يطلق عليه شيء من قبيل (هنسة القرن) ... في الشعر كما في النصارى ... تشهد بذلك هدية لعمارة في ملان صالح - على سبيل المثال - حيث النظام القديم على التشاكن والتناظر والتوازن، وكأن القصر في بنيتة الفنية معلقة أو قصيدة ساطرة<sup>12</sup>. وهذا لا يصادف ضرورة التجديد. ولا يلعب بالقرات حركات التجديد، بمقدار ما يأخذ التجديد إلى انطلاق أصيلة - من طبيعة اللغة، ولهوية الثقافية، والدوق الحصري - لا من خارج ذلك كند راعل ذلك ما حد بتألك الملائكة إلى معارلتها رصع حوايط لمشروعها لعروضي التجديدي، فكان كتابها «من قصايا الشعر المعاصر»، معبراً عن وعي بأن لتجديد مشروط بمازده بأن ينبذ في تربة لتعماد الخاصة، ولم تلك ردة معها عن حركة التجديد، كما بهم بعض لذلك تقوى «أن

شعرنا الجديد مستمد من عروض الخليل بن أحمد، قائم على أساسه<sup>3</sup>، كما يقول: «مؤدى القول في الشعر الحر أنه ينبغي ألا يطعم على شعر المعاصر كل الطعنان، لأن أوزانه لا تصلح للأغراض كلها، بسبب لقيود التي تفرضه عليه وحدة المععيلة، وانعدام الوقفات وماهية الصدق والموسيقى»<sup>4</sup>، وذلك ما كان يذهب إليه كذلك رصبله في تجديد الشعري، يفر شاكر الصائغ<sup>5</sup>.

إن إشكالات الإيقاع في المعصيدة المعاصرة كثيراً ما كانت تثبّد وقت مبكر عن ضعف في الهوية، أو ضعف في التأسيس العربي، أو عن عدم وعي نظري يظنّ لغوي، أو عن هذه مجتمعة ويتسبب الأشكال الإيقاعية في بقصد العرب المعاصر، يمكن تصنيفه إلى أربعة أشكال أساسية:

1- القصيدة السطرية: تستلزم على أن شعر شعري وقوافي، التي قد يفتأ عليها «ج» «التقصيد» صوته، مع أن معناه «السعوية» بعد «السيمات» من بدنية إلى طرائق لتعبير الحسوس يمكنه محمد سرطه أبو عبي المزوقي، ت 421هـ = 1030م) في كتابه «شرح ديوان الحماسة لأبي تمام».

2) قصيدة التفعيلة، التي تحافظ على التفعيلة وحدها، وتصرّفها كيف وجّهتها دفقة اللحظة الشعرية، دون خروج على آفاق الإيقاع في التفعيلة التي تنظم النص.

3) قصيدة التفعيلات، وهذه أول محاولة لتسميتها، وهي تلك القصيدة التي يمكن لها بحسب أن تتخذ اسم «الشعر الحر»، أي تلك التي لا يتقيد بقواعد التفعيلة الواحدة، ولكنه يسدح في موسيقى الشعر العربي، ليبعد إشكالات قلبها التجريد المسجدة من نص إلى حر فقرأه بمرج نظاماً تفعيلياً باهر ومنها على سبيل تمثيل قصيدة

محمود درويش الشهير «بطاقة هوية» وإن كان تداخل الإيقاع بين  
يُثقل بدرجة محدودة، حيث تبدأ بقوله:

«سجّل أنا عربي»

(مستقلن/ قلعن)

وكانت إذا «شطر من مجزوء» البسيط، لكنه ينتقل إلى تنقيصة الوتر  
(مفعولن) وعليها يسج سائر النص، مكرراً في ثباته لأزمة لبسيط  
«سجّل أنا عربي»

سجّل أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم سيأتي بعد صيب

لهن تعصبي

سجّل أنا

عربي...

فهل يمكن أن يصطاح على هذا الشكل بـ «الشعر الحر»؟ بعد أن  
استهدك هذا المصطلح، وأليس معناه، «هو» شعر نفعيات، «مقابل  
«شعر النفعيات» عني لشعر الملبس النفعيات؟ (الدرس عوداً لاحق  
إلى تفاصيل هذه المسألة، في المقطع 4 و 4)

4 وأخيراً (الثيرة)، أو ما نسمي بقصيدة البشر وقد ظهرت في غرب  
وليد ظروب القرن الثامن عشر، وردة فعلى عني لشعر المتحجر  
لمصنوع ومع ن لرميزي كانوا يرون قصيدة البشر شكلاً ابتداعياً،  
مقدراً له أن يحتفي بميلاد الشعر الحر، إلا أنها قد ستأنت تماميه

في سياق المدينة الأوربية الحديثة، ووثبات المدارس لعبتْ لمحتلة،  
وتطلع الإنسان إلى الاعتراف «المباشري» من مصير الكارثي<sup>(6)</sup>  
ولا مشاة هنا في المصطلح، الذي يراوح بين جسس الشُعَر  
«قصيدة»، والنثر «النثر» والتجريب حوَّ مشروع، بكلمة خُربة  
الإبداع في مختلف العصور والأدب لكن المشاة تشا حينما يُطلق  
من راء المصطلح، إلى خطاب نصالي، إيديولوجي، إلغواء حس  
لشعر، كما ترتفع عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع الحجر  
الترابي، لإقامة ما يسمى «قصيدة لنثر» بوصفها جاراَ شعرياَ  
وحيداً وأحيراً - كخاتمة للجداد على حادة لشعراً وهو ما يقع فيه  
بعض ربا - قد ساء ركك ساء - ح لسانه دُ غربي  
مستغل حال كل قدم وحده معه وفيد، قد سنى لوغم من  
فكرة نفاذ لأحاسيس التي تطوي عليها راء سوران برنارد<sup>(7)</sup> -  
العصر - لي صانه فحينئذ أشرف قصيدة شعر هي شخص في  
آخر سفر من كتابه إلى القصيدة لسر السعد أحمد لشكل  
لشعري، بقدر ما هي ثورة احتجاج ومصابير بكرمه بالأساس ضد  
مصير ومن هذا يظهر ردّ العرب مع تصعيد خبر كان بمثابة  
دور الملازمة مع الشعر الحر العربي دوراً متنادياً من لغوصي  
ولتردي. ولذلك حالت ماضياتها المطوّكة حول المعابر المعددة بتحرية  
قصيدة النثر. ومحاولتها ضبط لأصول، والالتقيده لما يمكن أن  
يشعر «قصيدة نثر»

وقصيدة الشر تستند مراهقتها - أساساً - على أنها مستقيمة  
موسيقها شعريّة من آسار اللغة، وأبعاداتها، ونبرها، وإيقاعاتها  
الداخلية، للدلالة والديهية وهو حنب مشروع لو تحقق وطباع (بولسيري)  
عتيق، لو صحّ، غير أن المعصلة في معظم مداح حد، نوع من العصوص  
أنه لم يول يوب على مراب شعريّه، يمكن للقارئ أن يحدده كامنة في أي

نصه، مادام متصفاً بدرجة من الشاعرية والتأمل في حال النص - ينسحب في مختلف أحواله - بما معناه، وشكلاً مائلاً، يشترك في التفاعل به المشئ والمتلقي إن ما يُسمى بقصيدة لشعر، كما عكست عنه التجارب إلى الآن، ليس فيه من جديد سوى تعليق المصطلح «قصيدة لشعر» أمّا نصّ قصيدة لشعر فليس بالجديد كان معروفًا في صروب الشعر لعني العربي الحديثة، هي «السوفييتات» وه «إشرافات الصوفيّة»، وهي هي «سجع الكهان» وقبل ذلك وبعد، هي لأسلوب القرآن الكريم، كلّ أولئك يمكن أن يتوفّر على شعرية قصيدة لشعر، ويتوارثها «القرائية» الثلاث: (الوحدانية - المحبّاتية - الإيحائية) ودع عنك سبيل العربي، وإن كان هذا لا يعني رواد تأثيره حريه في ما لدى شعره من فرق نوعي بين «شعر الشّعراء» هذا من نوع «قصيدة لشعر» ولشعر لعني، لأنما في ما حده المثار إليها، لدى شعره «وه أدم إلى يماما» على كمال طمأنينة في فتح قصيدة لشعر فغير المعروف؟ لجديد ليس إلاّ فحده هذا شعر - شعره يكون حبّ - سعد أحياناً، بما هو شعر، هي بجس الشعر ففقدت به سمواً عند بعضهم لقولبة اسمه شعر من شعره - شعره - وهذا الفارق الوحيد. وإنما استعملوا مصطلحات، كـ «الأقويل الشعرية»، لدى الفارابي<sup>110</sup>، أو القرطاجي<sup>111</sup>، أو غيرها وهو مفهوم يماظر ما عرّف في المصطلح الحديث به «الشعرية» Poetic التي ليست بحاجة بالشعر بوجهه جسدًا - ولكنها قد تكون في الشعر بأبواعه كذلك<sup>112</sup> ولقد تحدث ابن الهيثم العدي، ن 721 = 1321م<sup>113</sup> عما يشبه أن يكون «شعرية» في المصطلح الحديث حينما قال: «المطووع يكون شعرًا وغير شعر». كما أن لشعر يكون مطووع وغير مطووع. وكلامه هنا ليس إلاّ كلاماً على «الشعرية»، بما تتوفر عليه من خاصية «التخييل»<sup>114</sup>، لا كلاماً على «شعر»، بما هو جسم أدبيّ مقابل لشعر؛ بدليل عبارته الأخرى، الصريحة



في تعريف «الشعر» «هل العرف يُسمون المنظوم كله شعراً، ولا يسمون شيئاً من المنثور شعراً»<sup>16</sup>، ذلك أن «الشعر» بما هو جسد أدبي كثير ما كانوا يصطلحون عليه به لفظ «والم منظوم»، كما يفعل بن لبّاء نفسه بل لقد كان ابن لبّاء يطلق في لعالب على صاحب النص الشعري «ماضياً»، لا «شاعراً»<sup>16</sup>، ومن هنا فقد استخدم مصطلح «الشعر» ليعني محض خاصية «التفخيل» في النص، وإن لم يكن النص شعراً من حيث بناؤه وحسنه وقد سبقه (القرطاجني) ث 684هـ = 1285م<sup>(17)</sup> إلى الإشارة إلى «الشعرية» في قوله «ولم هذا أن (الشعرية) في الشعر بما هي نظم أي لفظ يعني كيف اتفق نظمه، وتصميمه في عرض عن حسن في صفة معنى لا يعبر عنه في ذلك قلوب ولا رسم مرسوم وإنما المعنى عند حراء الكثرة على نوب ولقد قد به إلى قامة. في سياق من لتفريق بين الشعر وبين على الوزن والقافية، والشعر بأمر نيل الفقه في تهلوت وكجيجال. إرميت برعي» دي قلوب ورسم مرسوم، سحاور الر. صنفية وتوله به «الشعرية» في «الشعر» يستلزم تصور «(الشعرية) في غير شعر» بل لقد سبق بحرب الجاهليين إلى ذلك لما سموا القرآن الكريم أول سريرة «شعر» وشعراً، وزعموا أن الرسول صلى الله عليه وسلم «شاعر» **«لَقَالُوا أَصْنَعُوا أَحْلَامَ، بَلْ افْتَرَاهُ، بَلْ هُوَ شَاعِرٌ، فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلِينَ»** (الأنبياء: 5) **«أَمْ يَكُولُونَ شَاعِرٌ تَتَرَبَّصُ بِهِ رَبُّهُنَّ الثَّانِينَ»** (الطور: 30، لا لأنهم يجهلون حسن الشعر، بما له من قلوب ورسم مرسوم - وهم أهله - ولا لأنهم يكابرون محسب، ولكن أيضاً لما وجدوه في أسلوب القرن من «شعرية». محدوده خجعة، وإن دركوا في النهاية اختلاف النص القرآني عن لشعر - حساً أدبياً له بناؤه الماتر - وذلك ما عرّب عنه الوليد بن المغيرة، معصلاً لعمل فيه كان يعرف العرب من نظام الشعر «ما رواه بقول: شاعراً قال: ما هو شاعر لقد عرفنا الشعر كله: رجزة، وهرجة،

وقريضة، ومتبوصة، ومبسوطه، مما هو بالشعر» ومع هذا فهو يقر بما فيه من «شعرية». بما له من «حلاوة»، وما عليه من «طلاوة» وقال، والله إن لقوله لحلاوة. وإن أصله لعلق، وإن قرعته لجشاة»<sup>(18)</sup>. ولهذا المنزلق لأجاسي القديم، قد لا يتورع بعض أرباب قصيدة لشر من إيماناً. وهو من طرف غفني - إلى أن مرجعية قصيدة النشر «فردية» كأن يقول أحدهم «يا أخي حتى عندما نزل لقراء الكريه قالت العرب هذا شعر ماذا يعني؟ مع اعتراضا على الموضوع، يعني أن العرب استطاعت أن ترى فيما ليس موزوناً ومقفى (شعر)». وهو لا يعني هذا بالشعر «الشعرية». حسبما تقدم، لكنه يعني «حس الشعر» وإن كان سيحادر لمساحات باندس لا تدهش من أن يكون شعر. يقول في موطئ آخر «يعني كإب قصيد من أب لغز سر».

أما مصطلح «قصيدة لشر» الذي أتت من بعده سبيل هذا النص، فبعد جد - سر - ترجمه بمصطلح «شعري» في Poésie، في La Prose، صحيح أنه لا يحذر من نظر إلى «El» في لفظة «عش» بها «أدب» ومن ثم نوح العبد إلى «قصيدة سر» إلا أن «قصيدة سر» حسب عن «قصيدة سر» في كلا المعنى فالعبارة الأولى تؤكد على الهوية الشعرية «في الشعر» - مما الشرط لذلك الكائن المنطوق: «قصيدة» - بينما العبارة الثانية «قصيدة لشر» تنجذب لذلك، لتصف إلى «لشر» هوية «الشعر» إذ تجعل منه «قصائد» - بل مرجع الهوية الشعرية لثلاثي بينهما لمواصل (برار)<sup>(19)</sup>، معهما، تؤكد على أن قصيدة الشر «شر» لا «شعر»، وأنها «تستجيب لحاجات حرة غير لشعر» ولذلك، فالحل الترجمة الدقيقة هي «القصيدة المكسوة بالشعر» وبالعزم من هذا فإن مصطلح «قصيدة الشر» الذي سكته محله «شعر»، والذي ظلت نقاء الدب من أجل شكله ولا تفقد، ما انتك يحمل - مع ساعه - اعتراضاً صميم بأن

هذا لص شعر، وأما أضيف اليه معث وقصيدة على صييل لجدار لا الخبيثة: فهي «قصيدة شعر» لا «قصيدة شعر» وعلى كل لا مشاحة في المصطلح، لو حرر مفهومه تحريراً سليماً ومن هنا تأوّل ب مشكلة (قصيدة الشعر)، التي يطول حولها اللغط، إلى غطتين، ليس، لا ثالث لها

#### 1 - نهايات التّجزؤ وانعكاسه.

2 - ذلك لكبح السّمت من بعض دعائها، ليس لإلصاقها بالشعر فحسب، لكن لصحبها بعد ذلك بديلة ليس لشعر، كما عرّفه الإنسان

لكن، سر بعد أن يسمى «الانصاف» من الشعر، الذي ظلّ لسوء الحظ من عبثية موضوعه كمرجحة الملحمة، والقصة نظم به حتى تمس شعر - حرة على الإحساس موضوعية فيها هو - لم يمسر أن أن يقع في عرقه آخر ما تيسر لشعر، وهو جسم لغوي طابعه من مسائلها المتأخرون عن سريرة قصيدة لشعر! هو انصاف لمر من الشعر، أو حكم ينطوّر لطبيعي في سيرة الإنسان، من الشفاهة إلى الكتابة من الحس المرعوي إلى المجتمع المدني، ولكن ثم ما بعد «نهاية لتاريخ الشعر» «شعر البشر» وماذا سينتج نهايت «قصيدة الشعر» المظرد «صوت النعنة؟ إنها طاحونة تمس إلى العدد! صحيح أن ينطوّر من شأن الحياة ولكن ليس كن ينطوّر صحته، ولا كل تجرّ من الماضي جميل أني قد أنتوخص شك. والقد المتابع يقرأ في مباحث رائد من رواد هذه العرقة البارزين قوله

اليوم ضحك لي مسأّر صلي وطويل ومطعوج

شرب كيف كان

وَالْأَغْرَبُ أَنَّ غُرْقَتِي بِهَيْضَاءٍ جَدِيدَةٍ

وَنَافِلُهَا تَطْلُ عَلَى نَهَارِ أَخْضَرِ

و منتظر نهر بتهای (21) . (12)

فهدا لدوق الأدبي المطعوم، ها لا يَبْقَى بفض مجالاً للجدل حول  
يقايع داخلية أو خارجية، إذ مشكلته بيد أعرض، فهي تحقق بالمدى،  
والعكس، والمضى، وتُجَال، أي بتلك القية الأركية، هي أبسط مستوراتها،  
لشي غير الإنسان، حيث لا يَبْقَى "سطعها" بعد ذلك محاولاً لتفعيل  
روح عادي، من «نهار أحصر»، أو «نهر يتهاوى»، ولذا يصحح من  
الظلم للنثر نفسه أيضاً الصاق مثل هذا به.

[illegible]

يصريه على نفسه، حاصراً وماحباً ومن هنا - وعلى الرغم من أن مستوى لتلقي، في ذهني، ليس بمعياري لمسوى لمجودة، من حيث إن لتلقي حاصح لعوامل ثقافية وتوجيهية مختلفة - فإن قصيدة الشتر يوشك رصيدها من الفرا، أن يكون صغراً. ولما كان الإنسان كائن اجتماعياً بطبعه، فإن قصيدة لشر، إذ يحصر نفسها على مستوى الرسالة للشعيرة، يحصر نفسها، في الوقت نفسه، على مستوى الرسالة الشترية

ثم تأتي مشكلة الشكل، وهو صادم في قصيدة لشر ذلك أن مفهوم الإبداع نفسه قائم في جوهره على بكار نظام، ومن ثم تسأل أنظمة حركية من حيث أن يكون نظام التحليل أو نظام التعملة لكنه في النهاية يشهد في معنى من معنى نفسه في المبدأ لأن - في حلقه، حيث كان لا بد من الأول للحسن حيث منظوم صوراً موسيقاً، على صور معروفة كالماء في بحر أشرف مؤلفه به حسن لا عني - لا حركاً منظوم ودلاً بكار بوسني، لمضي كبد بالي أجهج هلا «حي الله لعالم من لشعر»<sup>22</sup> وهو ما حاكاه «إنسان» في قصيدته المختلفة، عن طريق تحطيم المدد، أو كبد ثم إعادة بنائها في قوالب وطرق، من نعتي غائبين، أو تشكيل صور، أو نظم قصائد ولهذا لا يكون نموذج على قانون دون استبداله بآخر. ولا على نظام إلا من خلال البحث عن نظام ومناهج، «وهو يكون قصائد لشره بكار الأمر كذلك» - كما تنبأ بل (سوزان برنار)،<sup>23</sup> معها، ربة البظير لقصيدة البشر - إذ تقول أيضاً

«من المؤكد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ غرضي وهادف؛ لأنها وكنت من تمره على قوانين علم القروض، وأحياناً على القوانين المتعددة للغة، بيد أن أي تمره على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهاً على تعريض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللاعشوي واللاشكل، إذا ما أراد عمل نتائج».

إذ أن مطلبه الوصول إلى خلق «شكل»، أي بصيرة أخرى تفسر وتنظيم العالم الفاضل الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاص بالشعر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإن كان ذلك لمجره تفسير العزيم والقوضى.

ومثلاً أن من الأبيسود النظريّ النظر إلى موسيقى الشعر العربي في معزل عما تألفت عليه من ورق في حاض - ظهرت ثم هذه في العصور العربيّة الأخرى، من عمارة، ورسوم، ونقش، فضلاً عن الموسيقى العربيّة أصلاً - فإن من لا يشار في حكم كذلك النظر إلى موسيقى الشعر العربيّ كظواهر صوتيّة بمعزل عن طبيعة اللغة العربيّة - تما من حيث إن بحر الشعر العربيّ عتحر كاتبه، - كك - رئيسها وأزادها - بعضها - إنما تولدت في لبّ نسبه حبره ربحورة للغة العربيّة من هذه بل يجمعه لا كمن في عصبه لحيويّ من اللغة حسب، بل بعداً في مستويات اللغة دلالة وإبلاغة، وأمرار الطاقوت لأتتبه في بعضه - لآل آان كان بحر عربيّة - مثلاً - وهو بحر درسي، ما للأبحر العروضية العربيّة من صدى في لغوس عربيّة، لكّته ظلّ وزماً غريباً، بارد الجرس، لا سمع له الخو طر، بل ما قارب منه في تركيبة الدوائر العروضيّة العربيّة ولقد استخدم الدويب قرواً، وشعر حصوحاً في القرنين الرابع والخامس لهجريين<sup>24</sup>، ما كان كنبلاً يتفرقه إلى الآن العربيّة، لو كانت المسألة في لأوان محصورة في الموسيقى، من حيث هي ولذلك، كان الموشح لأندلسي - بالمقارنة - أقرب إلى الفانقة العربيّة من الدويب؛ لأن الموشح يسمي، في الشهور منه إلى لدائر لعروضيّة العربيّة، وما خرج منه عن لبحور الشعرية، جاء خروجه خروجا جزئياً محتضلاً.

هذا، وليس من اليسير الاقتناع بتلك التعلّلات التي يُدلى بها أحياناً لتحرير الخروج الكليّ عن العروض العربيّ. أخذاً بحدّث ن عروض الخليل ما كان له أن يستوعب كل ما قالت العرب. ذلك:

1) أنه مبهجياً، لا يتولّع من أي استقراء عمليّ أن يكون مستقفاً، جامداً مابهاً، وربما يستدلّ الباحث باستقراء عينة من المادة على سائرها، فطرأت من ما، المحيط كافيّة لمعرفه العناصر المكوّنة لما المحيط، كله أو جلّه

2) ومع ذلك، فإن الخليل بن أحمد قد استقرأ السائد من الشعر لعربيّ الذي دخل إلى حدوده حتى يقع من حدّث استقراءه أن شعر البكر، بكونه عتبة للأعشى كنبهه الجحجحة شعر منتصبه - البدر بكونه بكونه ورثهما من كلام العرب، سذهب الزجاج إلى عدم بكونه، لأنّه لم يبق له لا يوجد مذهب قسيدة لعربيّ ما يرى فيها ثبوت وبياناً فينبغي أن يثبت الشمولية إذاً سيحذف في حقه شعر بخر - سذهب منه البحر السادس عشر - المتفارك - كافيّة لتمثيل شعر العرب المطرّد المعروف حتى زمنه، (ت. 170هـ = 786م) ولا شك أن ما عداها، بما يعتملّ المعاجور أنه ربما يدّ عن الخليل، إما كان - أن وجد - من السدرة في لوجود، والشهد في الدوق، وعدم القابليّة للحياة ولذيق بين لباس، إلى درجة لم يسمح به أحد، بله برؤ أحد ومن الخطأ العميّ البين توهم وجود ما لا شاهد عليه.

3) لو سلّم جدلاً أن بحوراً شعريّة - عدا ما فقدّه الخليل - كانت معروفة، فهي لا بدّ - بالضرورة - لعلميّة - من حسن ما فقدّه ذلك أن ما يسي عليه أرجل العروض من عينة شعريّة وسعة شاهد عمليّ على طبيعة ما سواها من شعر القوم، إن كان.

14) إن الخليل لم يكتب بتحديد أبحر الشعر، بل استبط من مذهبها نظرية موسيقية، رياضية، سحابة «دوائر العروض»، تشمل البحز المعروفة المستعملة، وبحوزاً أخرى حسابية مهمة، كالاستطيل، والمسط، والمتوتر. إبح، لكنه لم يجد عليها شواهد أي أنه يعقبتها الرياضية قد فطن إلى ما قد يثار حول استقراره من شبه نقص فلم يجعل ما استقرأه نهاية الإبحر الممكن، بل كأنه لم يجعل لأبحر التي رصد إلا امتلقة على ما تنوّر عليه نظريته من إمكانيات أخرى للنظم غرقت قبل عصره - ولم يحط بها علماء - أو لحقت في تجارب الأجيال لئلا يبعث استدلاله الموسيقية لشعر العربي على مكاتب مقصده الموسيقية في مصر سقط في سعة لغيره فالحظير يذهب إلى حط مهنته يوماً فليترك سبيلاً، وذلك قبل ثلاثة قرون (كنوز العرب، أو حط من كتاب لهم في المعجم الحديث) بما تهم استباحته المسند في عصر الأوب والقرن

ولقد ظهرت في العصور الحديثة محاولات - من مصر وفي غرب - لتتصص العروض الشعرية بغير نظام يربط بينها وبين نظام الكسبي المعروف، غير أنها ما زالت تراوح في طور المشاريع البحثية الاستكشافية<sup>26</sup>، على أن نظام الشعر في العربية يبدو، على كل حال، أقل ثباتاً، وأكثر التباين، من أن يشكل نظاماً عروضاً بديلاً ومحدولة مع العروض العربية بنظام سيري، بحاكمي نظام العروض الإنجليزية أو الألماني. فمجالاً للفوارق الحدودية بين طبيعة العربية وهاتين النعتين، يوشك أن يكون محض تقليد عمى لأنه - على فرض وجود نظام شعر في العربية نفسها - ما العمل في المؤثرات الشعرية للهجات العربية، إن تعدت أو حديثاً من الذي يدريها على سبيل المثال أن كتاب مواظن لشعر الأرسكار في أصوات اللغة لدى امرئ القيس أو الأعشى؟



مسألة غير مسجلة على مستوى اللغة العربية أصلاً فكيف سنُقدِّس في الشعر؟ ولذا نرى يشهدون أن الشعر ليس بحاصلة لغوية في العربية، كما هو في الإنجليزية، وكذلك لا يتوثق عليه المعنى. وإنما هو إن وجد عليه ابداعية فكيف يُقدِّس عروض لغة ليس الشعر بحاصلة لغوية فيها، ولا نهض عليه دلالة لفظية أو تركيبية، على عروض لغة بغيره لئلا يُثقل فيها حاصلة لغوية دلالية أصيلة<sup>27</sup>، إنما هو إذاً مرابٌ بقيقه، ولا ظم إليه بالعربية

ومع هذا، فهو قليل - جداً - بإمكانية الاستعانة عن الموسيقى الشعرية العربية نظام الشعر، بالموسيقى الدلالية الكامنة في اللغة، فإن ذلك يقتضي عبثاً يذهب عنه روحها بطلاناً للمعنى ومعرفته تاريخية نظير ما في ذلك أن قصيدة لشاعر كان لها أن تكون - هي أصعب من مجرد نثر عليها كاتبتها، ولا مسجلة له في مهارتها إلا يعلم غير بأسرارها، فمن عجز عن صرفها - سجد لا ينوي على كثير من كثير من الخائنات - من قصيدة لشاعر استعبد<sup>28</sup>، لا أن من مفردات معانيه يفسد في نفعه خدباً - يُفقد سائر الجدل حول إيقاع اللغة له معنى، فبذلك يمكن معرفتها من إيقاعها الخارجي، وظهورها العامة، ورياً هرباً من شروط تلك المعرفة الأوكية المتعلقة بظبيعة اللغة العربية، وتاريخها، وأصليها

إن قصيدة الشعر بإمكانها أن تكون حسناً أدبياً، قائماً بذاته، ثم قصيدة من لحاظي ومعارضة المهنة في الحاضر والمستقبل، ولو أنها استوت على سورها لصار من حقها الوجود المختلف خارج دائرة الشعر أصلاً وعندئذ، فإن حاضرها الأولى بها والطبيعي لاستعجاب روحها هو: لشعر، فكما أن من التبسيط المخل - المتوارث والمتداول - حصر قصيدة الشعر في الإيقاع، فإن من ليدانيته المعرفية إلصاق كل نص بحبيبي،

حذرق لأعراس النعة الاعتيادية. بالشعر وكان كل جميل لا يكون إلا شعراً وكان في «الشروولوجيا» الفعنية والمعرفة ن الشعر أبداً احقر شأن من أن يسب إليه نص فني كقصيدة الشعر مع أن لشعر قد يكون - في حالات - عظم من الشعر ولكن لم تقبدها بالشعر. كذلك؟ ألا يمكن أن تعدّ بعضاً عابراً للشعر والشعر معاً، نحو أفق مشترك بينهما، محتلب عيشهما، في أن؟ بلو! إن في حبلى الأفق هذا الذي يؤخذ به قصيدة انشروى حتى حديثي لشعر والشعر - بمثابة على قصيدة النثر نفسها. وتقبدها لمشروعها عملاً بطمع إليه من انعتاق وثورة!

\*\*\*

على - من حد لتقديره - يمكن سيم لا سكال الإبداعية وإشكالياتها في القصيدة الحداثية.

## 2 -

إن خروج كثير من الشعر من القصيدة لشطرنجاً في القصيدة التعمينية يقتصر في بعض الحالات إلى إدراك أن القصيدة التفعيلة طبيعة ماثرة كما أن للقصيدة لشطرنجاً طبيعة ماثرة، وألا اقتصرن وطبيعة القصيدة التعمينية على السجل من قالب الوزن والقافية، دون أن تمنح الشاعر طاقاتها الأخرى في مسرى الدلالة وقد كان من سببب الوزن ولقافية أن يستمدحها الشاعر - طرياً بهما - إلى الإطالة لمسرة والتكرار، فإن شعر التفعيلة قمي بأن يفتح لمشل ذلك الشاعر الطروب بهراً لا ساحل له من السرة المرحل، الذي هو إلى لغة النثر أقرب منه إلى لغة الشعر.

ولذلك قد تبدو بعض القصائد من هذا الصرب قصائد حديثة،

صيرت قصائد تعجيلية من ذلك، على سبيل المثال، أن القارئ في قصيدة كقصيدة «بلاد» لعلي العميتي<sup>28</sup> قد يلحظ، لأول مقاربه، أن نظريته تازل الملائكة<sup>29</sup>. حول البحور الصافية والبحور المبرجة، قد كُثرت حيث تزعم تازل أن البحور المبرجة المعجلات، كالطويل والبسيط، لا تصلح لشعر لتعجيلية على الإطلاق، لأنها ذات تعجيلات موزعة لا تكرر فيها، وإنما يصبح شعر التعجيلية في بحر البكر كان البكر ميسراً في تعجيلات كئي أو بعضها. ذلك أن العميتي في تلك القصيدة لم يعد النظم على بحر البسيط، في قالبه الخليلي، وإن كان النص في مجمله قد كتب موزعاً - بصرياً - بطريقة تعجيلية، وهو يصنع ذلك في انصيابة موسيقية بارعة، هكذا

لصَّبَّ وَجْهَ الْبِلَادِ الصُّحُورِ فَاغْمَ

فَوَرَقِي الْجَحْمُ الصَّاهِي بِنَا يَمِيدُ

النَّارُ مَائِي

وَعَمَّ الْوَصْلُ مَائِقِي،

وَالْأَسْوَدَانِ ذَوَا عَايِ الَّتِي خَلَعَتْ

غَضَنَ الزَّمَانِ عَلَى مَشَاةِ الْجَسَدِ

شَبَّهْتُ فِي قَسْرِ الرُّيَا بِفَاكِهِ

شَوْكَةِ اللَّوْنِ تَفَاحِيَةِ الْوَلَدِ

لَمِثُّ بِالْفَتَنِ، يَبْحِي مِنْ رِخَامِ لَمِي

وَخُلُوتِي مِنْ تَوَاشِيحِ «بَلِي عَتَبِ»

عَتَقَا نَقَطَتْنِي مِنْ غَبَةِ الزَّيْدِ

مَا كُنْتُ أَعْشَقُ ضَلْعَ اللَّيْلِ حِينَ سَجَى

لكنه يوم غاب اشتقتُ للأرق  
والربيع رمع اشتها ماتي وخافتي  
مرثيتي العظمى  
فما عجيبي  
لساحطين بقودانٍ إلى الفرقي

\* \* \*

فتانة الجرح إننا واحلان إلى  
أهبارنا  
وقبص الشمس توبه شدي  
فوضى الضامة أجسادُ وأبت بها  
قوسُ  
موردي القاصي

ولم أدر  
هات السحابة متجلاً نلم به  
أهانتنا وحنين الماء للفرْد  
والبحر أوكه ماءً المجهز قساً  
وآخر الحزن في صحرائه  
وكمن

أخفى عليّ ولم أخبِ عليّ ليد  
حل هذه ساعة

أم هله يلهي

لقرصها فتتألمني راحي،

وأنا

زوجه أنتي

فلم تعرف

ولم تكد

والقصيدة إذا، بإعادة ضم أوصالها المؤدعة، التي كانت تكون  
شطرًا تامًّا أياً ما بيد قصيدة سابقة أصلًا من البحر البسيط،  
بدليل نطقه بقرينة من موصف طبيعيته رغم حذفه في بعض  
الأميات ركبها كـ **باب مرسمة في حين كان على سائر لوشاء**  
**لحطيم الفضة بركه**، في طرح معنى هذا حذفه برباعي ما مجرد  
التوزيع ككاسي تد بحر سها فلم تقدر حق بحر ببسط يدي بتنظم  
النص ومع هذا دفع نفسه ذممه منه في هذا نصي كنم في  
توزيع القرينة على بحر يدي رغم به حسب حدت بسحق إبداعاً،  
جاء لقصيدة المسارع بين الحسون الممض إلى الماضي، والتطلع إلى الغد  
لأنه، دعماً إتيان، وذلك كقافية الحال، أو القافية التي ياتل إتيانها  
تارة، ونكسر لرفع، تارة أخرى بإتيانها في شهر مكانها المنتظر، أو  
بغير شكلها السابق

لكن هذه الظاهرة لا تقتصر على تفعيلات البحر «المريجة»، بل  
تأتي كذلك في تفعيلات البحر «الضافية»، حسب مصطلحي برك  
لمشار إليهم ويمكن أن يقال في هذا إلى قصيدة **محمد جبر الحربي**،  
بحر «مست البيت»<sup>30</sup>، مثلاً، التي يوشك أن يكون قصيدة حليلية،  
على البحر الكامل، لولا بعض الخروجات لها وهناك.

لقد أنتِ يا ستّ السنينِ  
ودورة الزمن.. الأهلّة.

وتصيدة الماضي العظيم  
ولانحناء الجوع نخلّة.

ما لي أخضر الصبح في كفى  
تورق ألف ليلّة

وترفدني الشرق المجهّم  
إذا برق القلب ظلّة

يا نايّ بفدائفة الحزين  
وعودها

يا حليّة الشرف المظللّة  
(..)

وعلى هذا السؤال قصي نصيدة المهدي، يراد فيها (مجرور، لكامل  
لمرّقل: متفاعلي/ متفاعلي - متفاعلي/ متفاعلات)، مرة. ومرة أخرى  
بجميع أنشطراً (تامة من الكامل) و(مجرور « مرفقة »)، كما هي حرّ المثال  
أعلاه. مع انتظام النصّ كله بقرافية واحدة.

- 3 -

ومن لطوابع الموسيقى في القصيدة التعبيلية تداخل لتفعيلات، لا سيما بين تفعيلتي (فاعِلن) و(فَعولن) وذلك كقول (خديجة العمري) من قصيدة «تعاليل»<sup>(31)</sup>.

بين قبيّ الكداه وسهر البلاد (فاعِلن)  
وما اقترضَ الحزنَ أخطاءً في دمي  
بين بابٍ وبابٍ...

[وبابٍ] يراودني عن لحي (فَعولن)  
أمرنَ عافيتي مرةً يالفتنا  
وحيناً أبللُ بالصمتِ أعباءها الضامرة  
..

[كيف لم] أكتبَ شرّاً ما يهشمُ الرّدّ بالرّعد (فاعِلن)  
كانَ الذي بينَ روعي وخطي الوجوه (فَعولن)  
خولاً تنام على مجدّها  
لنقصٍ من كبريّة الأصرّة  
( .. )

تبدأ البصر على تفعيلية (فاعِلن) ثم تستقل عن قولها «وبابٍ» ويردّي « من معبيلة (فاعِلن) إلى معبيلة (فَعولن) ثم تعود مرةً أخرى إلى (فاعِلن)، في قولها «كيف لم أكتب...» لتعود مجدداً إلى (فَعولن) بقولها «كأنّ الذي بين روعي» والداخل بين تفعيلتي (فاعِلن) و(فَعولن) يحدث يسقوط صوت متحرك من يدايد (انصب

لجعب (لدي لحقه رجات الخيس)، في المقطع الوارد على (فاعلى)  
ولإيضاح ذلك - لعبر المصحص - فإن الشاعر قد قلت في الخروج  
الأول من (فاعلى) إلى (فعلون):

وهابٍ / يراوٍ / دسي / فسي

○ -- / ○ - ○ -- / - ○ -- / ○ - ○ --

فعلون / فصول / ففولن / ففول

لمزٍ / ذُ صا / جسي

/ ○ -- / - ○ -- / ○ - ○ --

ففول / ففول / ففول

ولو كانت بقية ثلاث

ثم بها / بي يرا / ودسي / عن فسي

/ ○ -- ○ -- / ○ -- ○ -- / ○ -- ○ --

فاعلن / فاعلن / فاعلن

(سما) / يدُ عا / فسي

/ ○ -- / ○ -- / ○ --

فعلن / فاعلن / فاعلن

لا نسق لها النص على تفعيلة (فاعلن)، كما بدأت وكذلك لو  
فعلت مثل ذلك في الخروج الثاني. فقالت: «(يا) كان الذي بين روجي»



ومن هـ فقد يُعْلَل ما حدث بخطأ مطيعي<sup>١٢٠</sup> إلا أن استمرار لبعث عسى  
تفعيلة (فعولن)، بدءاً من قولها «لنقتصر» هـ، يثبت أن ذلك التعميل  
غير وارد، وأن هناك تداخلاً إيقاعياً، هو إلى الخطأ العروضي أقرب منه  
إلى لتشكيل الإيقاعي المقصود بدليل ما سبق في النص بعد هـ من  
خلل، حينما تصل إلى قولها،

وإن حاولوك كما ظنهم

فلا بأس يا أصق الرافدين على عثم

هم يرون البقية نعيماً يقتل اليأس

لا بأس،

فذاك

فد؟... عنيك الصقر يا صاحي

ألف رأساً

بياتاً أتوا مضجع الغيب

من مسلك الغيب

لم يجهلوا هير هذا التطرك في الهوس

حيث كانت قد استأنفت النظم على (فعولن)، لكن النص يتعثر في  
الجزء المجعول بين قوسين، ثم ما يليث في المقطع التالي أن يبدأ عسى  
تفعيلة (فعولن) «بياتاً أتوا» هـ<sup>١٢١</sup> وهكذا يسبتي أن محض الالباس  
الإيماعي هو الواجب وراء ما حدث من خلط ذلك أن يعيبي المساربات  
والقنطارك تدور في ذلك وخذ من دوائر العروض العربي، وهو ما يسميه  
الحليل (دثرة لحن أو القنطار، فتعجبة (فعولن) تتكون من (وند

وسيب)، و(فاعلى) من (سبيب وند)، ومن ثم تمعكوس احداهما بساري  
الأخرى وإن كان هذا - على كل حال - لا يسوّغ الخلط بينهما، وفق  
المعايير المعروضة. ولنحظ مثل هذا لدى الشاعر أيضاً في نصيبته  
الأخرى بعنوان «ريحانان وضمة شيخ»<sup>(33)</sup>، حيث تقول:

غناء غناء، وبعض اليكاه

(فعلان)

وبعض حديث به عبق من طيوب

حين حدثني: كان قلبي يهدهد

(فاعلان)

نهض الشمال وهوي به للجروب

ولما استويت على صوته

صار يلقى شهاباً من الوقت

بعداً يلووب

أهزّت في دمي صورة للجمال

ويزفونة أهفلتها الحضارة

حين استطلت شموثا

لضمت أومعتها أملاً قد يجري،

ونامت على جمر في الجروب

حين حدثت أزهرت

على ملقى القلب ريحانان، وضمة شيخ

(فعلان)

عبرت على جسد الليل

لا خيل

## في الليل أكرم كل المسافات «إما تكونين أو لا أكون»

قد بدأت الشاعرة بتفعيله (فعولن)، ثم انتقلت من قولها «حين  
حدثني» إلى تفعيله (فاعلن). واستمرت على هذه الوثيرة، رغم بعض  
لاحتلال؛ إذ أن السطرين التاليين كان يجب أن يكونا

[و] ضمت أمرعتها أملاً قد يحيى،  
وناعت على جمر [ها] في الجنوب

ولن نتج من هذا نص مشهور في موسيقى لآل العرب  
السعودي الحديث<sup>14</sup>، بل حدث فيه بعض الأحكام الخطية من تكرار  
ذلك في هذا الجزء من القصيدة، كما في ما سوف يهمل من أحكامية لخطأ  
المطبعي في الشاعرة، لا سيما أن بعض مقاطع لا يميل حد لتفعيل  
أصلاً كما مضى في الجزء حيث يعود. سطر من الشعرين مر، فري صد  
قولها «عمر مشعر شعبي حسان» هو حسان لم يبق من  
وجود هذه الظاهرة في قصيدتها «تماليل» هو «والأصطرب هو ربي  
التيارب والمداون» (جماري الشعراء في الشعر الحديث)<sup>15</sup> أو يمكن  
التماس تعليل مني آخر بعيداً عن التحفة تبع للمعيار العروضي؛ لقد  
مر أن هناك خطأ من الشعر الحديث هو ما يمكن أن يتحد مصطلح الشعر  
الحرفي، بحق، أو شعر التفعيلات، وذلك حيث لا يتقيد الإيقاع بتفعيله  
وحده، لكنه يمدح في موسيقى الشعر العربي، ليمتدح أشكالاً عليها  
التجربة. وقد هذا أن محمود درويش كان يفعل ذلك، ميمر نظاماً تعميماً  
بآخر، كما في قصيدته الشهيرة «بطاقة هوية». فكيف قد كانت هناك  
علاقة أصلاً بين وحدتي الإيقاع في النص، (فاعلن) و(فعولن)، لأثيم

من دائرة عروصية واحدة، دائرة المتعق أو المتغارب، فليحل هذا هو ما  
يسهل إزاحة الروح بعد هذين لبحرين، ليترجا في معنى واحد على أنه  
من التمتع ربط القلقات من يضاع إلى حرها بقلقات النص لدلالية،  
سيع تشابه الإيقاعين

وهذه الظاهرة ناشئة في القصيدة الحديثة. فالفارسي لم يحطها مثلاً  
لدى محمد الشبيبي، حيث يلتك عليه الإيقاع في نصبته «سألك  
يوماً»<sup>(36)</sup>، حينما يقول:

سألتك... (فعلن)

أعرف أن الطريق إليك

مرافق للجزن

[و] أوصفت للسراب (فاعلن)

وأن مسألتك لا تفرق

تكتب فيها جهاد السفر

وأعلم أنك ظهرت في (ذاكرة) (فعلن)

الرميل (فاعلن)

أزمنة وعصور

تصب لهاث الهجير

[ولم تتعود شرب الهزعة]

[أعلم أنك].

شبيت عن الطريق...

غامرت في حلقات التحدي.

{1} صرت وعوداً تنير النضيب

وصرت وجوداً يحرك في الليل (فعلول)

أفلاً جديداً

ويحقق أجنحة من لهب

يستراكب على الشاعر نظاماً (فعلول) و (فاعِل). وذلك للأسباب

التالية

1- إن أخذ الشاعر بتدوير السطر الثالث مع الرابع - رغم أن ليس هناك ما يدل على ذلك من ضبط نهاية لسطر بالشكل - فقد انتقل بذلك فجأة من معمول (و) معنى لا يمر حديث لير (محل كمنصة «أرضة»

2- يظهر التشبّه بين لائقين كذلك من قوله «رعدك هجرت في (ذاكرة) برين» حيث يشبه سبكي مع إلى تقصيص «سكن»

3- أمّا في قوله «رعد سحور» حيث سهرته. فقد تبع من عرس - أحلام سر - ارتكبت خطأ بحرف «ع» حرف «ن» بعد «و» وكسر لتعنيته

4- لا يستقيم السطر الذي بعده «أعلم أنك» لا يتسكّن بون «نك»

5- لا يستقيم لسطر «صرت وعوداً تنير انضيب» إلا بأمرين تدريه مع السطر السابق عليه. وري إضافة حرف (واو) في أوله. إذا أريد لتفعيله أن تكون (فاعِل)، لا (مفعِل) وإلا جرى ليبيت على (فعلول/ فعلول/ فعلول).

6- لكن حتى لو أخذ بالسعديل المذكور في (5)، فإن الشاعر سيؤكد تراجعاً من تفعيله (فاعِل) إلى تعنيته (فعلول) في السطر التالي «وصرت وجوداً»

ويعد العجيتي ذلك أيضاً في قصيدته الأخرى «مسبب» وعشق  
وقاديل»<sup>1371</sup>، إذ يقول:

في انتظار المساء الخرافي  
توسم مراكننا البالية  
خطاة الأعراف

ودبح معبلة بالطير  
لدهر لهرم المجرة حول خفاف الخليج  
وتصيح بالصوت والماء والأمتعة

فمنقطع لرب إلى دابة «السرعة» - على دغش - بينما  
للفقط بعده على (أفول)،

— ❦ —

لكن لنندخل في بحثنا في مظهر «فرب» في طرح الصريح  
ونخلط في لا بدع مظهر «لرب» في قصيدة «دغش بعد الرسم»  
للصفيان.

- الشهود .. الشهود

[ندت] من صبي يبيع الأحاديث والصحف العربية إياها للعضود  
وجاهل في آخر الصف صوت نساء [ولغظاً، وكرت بإحدى  
الصفوف حبيبات مسحة].

[تنتعج شيخ، توتاً]

- هنا محكمة!

وفت جلسة اليوم

فاخسروا الأروية

- أقراني:

—

أولاً: نكهة في السرير

والقضا، صغير، صغير

لا يتم

فالبصر على (فاعله). لكنه يذعن ذلك. ضد كلمة «ذنت». إلى  
«مخل». «ذنت» : هو كسر حاء في صدره عن كل حال ومع  
ال حاجة إلى كسر عن «لعد». ذ لا يقع بين عن صدرك إلى  
قوله «تخرج مع رب». حيث يخرج إلى أموس ضد الإبداع  
على (فاعله) بعد هذه العبارة

فهل تصف هذه الظواهر في **أخطاء الشعراء**، وكفى؟

لقد «أورد»<sup>٦٤</sup> لي هذه الظاهرة التي نسميها «بالظاهرة  
الازدواج»، سببها إلى وجودها في شعر دريس وغيره. وبها ظاهرة  
«أصبحت طاعة إلى درجة مذهشة في الشعر الحديث». «لأنه قد حصر  
الظاهرة بين وحدتي المدرك والمقارب» (فاعلي) و(مفعول)، قائلًا إن  
الازدواج «يكاد يقتصر على التحرك من (فاعلي) إلى (مفعول)، ولا  
عرب أمثلة للتحرك من (مفعول) إلى (فاعلي)» كما أشار متقاربه إلى  
أن (مفعول) لا سرد إلا بعد (فاعلي)، لا بعد (مفعول) ولا (فاعلي).<sup>٦٥</sup>  
وهذا حصر غير دقيق، واستبعد غير حقيق. لظاهرة يبدو أكثر دقة،  
فقد مرت أمثلة لتحرك بعض الشعر - من (مفعول) إلى (فاعلي)، كما  
تقدم نقل دريس بين (مستمعين) و(فاعلي) و(مفعول) وبها نص

اشييتي الأخير، «موقف الرمال موقف لتجسيم»<sup>91</sup>، يتنقل فيه الشاعر من (فاعل) إلى (فعول) ف(متفاعلن)، حينما يقول:

قال:	(فاعل)
يا أيها النخل	
يغتارك الشجر (الهنيل؟)	(فعول)
[ويحك الوقت الليل]	(متفاعلن)
وتظلّ تسمو في فضاء الله	
فا ثم خرافي	
وذا صبر جميل]	
قال:	(فاعل)
يا أيها النخل	
هل أتري زمانك	(متفاعلن)
أم مكانك]	

وصحيح ما ذكره أبو ديب من أن أغلب ورود (فعول) بعد (فاعِل)، إلا أن (فعول) قد وردت أحياناً بعد (فاعِل)، كما في قول خديجة القصري، السابق:

يَصِمُّ الوُدُّ بِالزُّهْدِ كَانَ الَّذِي يَزِنُ رَوْحِي  
فَعِلْنُ / فاعِلنُ / فاعِل / فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ



ووردت بعد (فعلًا)، كما عند الشبيعي، آنفًا:

قَالَ: يَا أَبَهَا النَّخْلُ يَفْتَابُكَ الشَّجَرُ الْهَزِيلُ

فاعِلُنْ / فاعِلُنْ / فاعِلُنْ / فاعِلُنْ / فاعِلُنْ

وإذا كان في الإمكان أن يقع الانزياح بين فاعلي ومفعولي لكونهما من دائرة معنوية واحدة، بل يمكن أن يقع ذلك أيضاً في لفظة نتيجة خطأ مطبعي. أو نتيجة ما يحدث كثيراً من ضرورات - وإن لم تكن مساعة<sup>(41)</sup> - فإن تعدد الصور من هذه السداحات يؤكد دوماً سرعة التلاعب بفاعلية تقع عن معنى الخطأ والخطأ - ما سبق تصحيحه من لشكليات الانعائية كما هو حروب بعداء مصطلح «شعر التفعيلات» ربما يكون هناك شعر ضعيفة وهو شعر فاعل، يلتزم لأول بالفعلة بوحده، بينما عرج الثاني بين كثير من معنوية في سبق واحد لا يدركه من شبيبة آية ذلك يكون كما يصف أبو دهب<sup>(42)</sup> - وضعه كسر الزاوية، وجذر سريع لمعنى في

ويسر أن شعر التفعيلات، كما كان حظر مرهقة من القصيدة الشعرية. بدليل أن قصائد الشعر ما تزال تشبه بالتفعيلات لكن في يقع غير مصيطة. وقد كان من مصطلحات قصيدة الشعر «القصيدة الخرة»<sup>(43)</sup> - كأن يقول محمد الميموني<sup>(44)</sup> مثلاً:

العاني ذو القامة الصاعدة

فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فاعِلُنْ / فاعِلُنْ

يقلق القاعة بزواجه الحامض

فاعِلُنْ / فاعِلُنْ / فَعِلُنْ / فاعِلُنْ

يشكو البحر للبحار

فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ / فَعِلُنْ

ويركضُ في ندى الماءِ

مفاعلتن / مفاعلتن

نحرها،

فاعلتن

التي تنقبُ في القلبِ - على مَثَلِ

فَعْلان / مَفْعِلان / فَعْلان / مستعلن / فَعْلان

أي ربح أنت يا

فاعلتن / فاعلتن

طليقة كمضب؟

مفعلتن / فَعْلان

..

وهكذا فالإيقاع هنا مزيج من بحر «سبح» وبعض البحر كمجروح،

اليسيط 'مستعلن' فاعلتن ومجروح جديد فاعلتن / فاعلتن،

وتفعيلات أخرى. لحسنها وسماها جميلة لمبارك (فاعلتن)

على أن ظاهرة «شعر التفعيلات» - من جهة أخرى - تكشف عن

تسارع الشاعر الحديث بين المحافظة على المصنوع والمعنى، والإبداع وهي

المعضلة التي يهرها تجر به بعض الشعراء، حيثما يفتحون قلب الإبداع

لقديس، وذلك ما تجلّى لدى الصبيحان في قصيدته «هو جس في طقس

الوطن»<sup>46</sup>، وهو ينظم مقطوعة جميلة على البحر اليسيط، فاستهلها

قديلاً

قد جئت معتزلاً ما في نفسي خيرٌ رجلاي أُنصها الترحالُ والسفرُ

فيجات وهو سوسعه الأدب العربي السعودي الحديث (الشعر) «  
لتورد الشطر الثاني هكذا

### رجلاي (أصمهما) الفرجان والمفر<sup>(46)</sup>

لأن لوزن ذا اسماء انكسر اللعة، اعلى الأقل في صورتها  
المثالية، وذا استقامت اللعة انكسر لوزن، ومع أن لتركيبه لشعر تلك  
ظائر عربية - لا تجعل فيها ذلك الخط الباهي لو لم ترد في وزن بيت -  
فقد كان له عليها ما، لو قال مثلاً «رجلاي ملهما»، او نحو ذلك  
ولكن، مرة أخرى، مستكسر على الشاعر للدلالة التي يعكس عليها في  
كسمة «بعمها»

وهذه بعدد من طيف حول معالته بين شاعره مرجه شاعرية  
لشعري من ١٦ - ١٧ بعدة: لقسمه فسا أو حتى فسا لشعري لا  
تستعني عن أخرى حتى شامو كيه ب. هـ فظ هو من نوهي في  
الأخيرة، من شعر أحمد بن الفرجان (١٦٠٠) ذلك مؤس على أن  
بعض الفر من أوزان شعري ليس - است - بدوي لتحديد، بمقدار  
ما هو أوزان من مصاهي المعصلة الثلاثية (١٦٠٠)، فلهذا (١٦٠٠)، صوب  
الأسهل والأخفى؟! ليس من الخيف الاعتراف بهذا وقد تجسدت لصعوبة  
تلك لدى القدماء أنفسهم، تحت ما أسموه بالضرورات الشعرية، غير أنهم  
قد فرقوا فيها بين ضرورات جائزة وأخرى قبيحة

وإذا كان هذا الصدام بين متطلبات اللعة ولوزن يظهر أيضاً عند  
شاعر دي تجربة مهتمة في القصيدة المروية لعمد، هو محمد الشبيبي،  
حتى وإن جاء ذلك أحبباً على سبيل ما يشبه الضرورة الشعرية، المحلة  
بالقاعدة للحوتة. كقوله في مطلع «صفحة من أوزان بدوي»<sup>(47)</sup>

مادة تدين: ١٠ لن أهليك وإهاتي ولن أمذ على كفيك وإهاتي

فالمصواب بحرٌ «لى أهديك» لأن الفعل منصوب بـ «لى». إلا  
أن صواب النحو هنا يكسر صوت الهمزة أو حتى قوله في «المعنى»  
وهي قصيدة تفعيلية معطوطة بهذه (١٤٥):

قال المثنى:

لصوتي رائحة الجرح

قلت:

لوجهك لون البراري

للجرح وجهان:

موضع نحه نوح بها - «البراري» كناية عن مكانه مع كلمة  
«للجرح» مسبب به منسوب «بمعنى» كناية عن وضع اليد في جفأ عصب  
«البراري» مع أن محطها لإدخالها من «الانسان» راحة يده جرحاً كسراً  
مقدوراً مع من ظهوره من رعين سحره في له حنقه عليه الأمر  
بجوار مصبها حتى يكون مصير مصكبته من «سحر نوحه تعالى»  
«إني عبدالله أفاني الكتاب» (أريزم. ٣٠). ومنه قوله تعالى «هازم  
أقروا كتابه، إني ظننت أني ملائمة حسابيه» (الحاقه. 20-19). وكان  
للشاعر إلى استقامة لوزن والنحو معاً سبيل سهل، بإضافة «و» قبل  
كلمة «للجرح».

## - 5 -

إذا صح أن بعض تلك الإشكاليات (الإيقاعية - الدلالية -  
النوعية) قد دعت بعض التجارب دعواً إلى قصيدة لشر، لتحلص بها  
من عيبتها وتبعاتها. فإنه من المؤكد أنها قد ألهمت بعض الشعراء استقامة  
استمرارها، دون التخلص منها، بحيث يفيد الشاعر من حروجه عن صانقة

المقصود لمسق موسيقي واحد في كامل نغمه ليشكل نغمة إيقاعية، بما يساوق والموقف الشعري الذي يعبر عنه ويررر في فمادج هذا الجيارب محنة، منها نصيدة الشهيدي «الأزقة»<sup>49</sup>، حيث يسفل من تفعية لكامل (متفاعلي) إلى أغنية مطومة على لبحر المتقارب

- ماذا سمعت اليوم؟

- أغنية تقول:

أولي لجمه حينما لا تنبه

تكمل صغر القضا - الرحبة

حينما أراها تلوذ الشمال

وحينما تشق صباح الجدوب

..

وهكذا تخطى الأقفاس شعره يهدف لشعر إلى تفعية لكامل وكما - رده يعبر بهذا منقطع من فمادج حياء في بيضها حدث، إرا - رتبة حياء لنفسه من ر - ر - ر لا شعور ب - ردد ففعية بين رشاقه الوزن المتقارب وحركته الحثيثة، مع تمامه هذا الوزن التناظري إلى الماضي، والعبء الآخر المقابل الذي يسوقه في آخر النص وهو تفعية على فععية الكامل، الأثقل بين تفعيلات العروض العربي وبهذا فإن هذا لتشكيل الإيقاعي يوحي بأن الماضي قد يكون أكثر حياء من حاضر، ظاهره حديث ورفعه عتيق، ومن ثم فإن لشكل في ذاته ليس بجوهر لحذاء، ولا العتاة

وبالذ لك لسعد الحميدس تجربة آدم في «رسوم على الحائط»<sup>50</sup>،

يجاور فيها بين تفعيلي البحر الطويل (معولى) و(مفاعيل)، ولكن يان يفر كل تفعية بمقطع من القصيدة:

وأيويه. كان الكتاب. المريدة. ترحل  
 قرب الصباح بواذر حلم اللقا. ألهيد... وتتسع ثوباً

...

وبا باكورة الأحلام

إن جاء تلك أعاني

تسبل على دروب التيه وتأنه.

فالمقطع الأول على (معلول) والثاني على (مفاعيل) وهكذا في  
 تمويج عن سطر على بكر حلت سبعين لفسحه موحدة في  
 الطويل مقطع كامل من القصيد بد ها موزع بمفاعلات على النص  
 بالنسبة لـ (معلول) معلول معلول معلول معلول معلول - معلول  
 - معلول مفاعيل في استط. يعكس وفي الطاء عهيد تشكيك  
 لإيقاعي وسبب حد التشكيك يندقي من سائر أيقاع المبدس لفسفي  
 بأيقاع امرئ. يفسه في مفعلة على نبحر مفعول. وأفسر ليها في  
 قوله:

يجيء شناء الأحيه قبالاً - فقا نيك - أو ما غزادي

رفقاً - علامات حباً بلفتها الوجد للصبة وقت الرجوع

وعد تقدمت الإشارة إلى صيغ الحبيدس في بعض الطويل بمسوان  
 وتوسر العرش أحاباً. حيث ماطر بين نصير فصيح واعر عاصي.  
 فحذل لكل مقطع منها صيغة مستقلة. وسماكة خط محتففة مع  
 تجارب النص في سحر إيقاعي يقدّم في الأول على مفعيله الكامل  
 (مستعمل). وفي الثاني على تعصبة الرحر (مستعمل) وهو ما جاء  
 بتناسب مع المستوى الشعري لكل مقطع: لأن إيقاع الكامل متعصّب

بالجمامة في مقابل سهوله الرجز وطابع إيقاعه الشعبي، مد نظم عليه لعرب. ومع أن هذين الوترين - حسب دوائر الخليل العروضية - ينتميان إلى دائرتين عروصيتين، لا واحدة - هما «دائرة المؤتلف أو الوافر»، و«ترد لمجنب» - فإنهما قد يتداخلان يحدث (الإحصاء) في تفعيلته لكامل «متفاعس»، وهو يسكن نسيها لتحرك، متحرك إلى «متفاعل/ مستعس» يصاب إلى هذا أن النص الفصيح المنظوم على (مفاعس) جاء، نصاً تفعيلياً، بينما جاء النص الشعبي على (مستعسل) مظلوماً في شطر متساوية، وهو ما زاد ثقل الأوزن قياساً إلى إنشائي، كما يحيط الر حاب هذا من الشاعر عن اسعلال لقافية أبي جوار الورن لفتحه عن حرك من نفس نص يصحح ليه لا قافية واحدة موسه مطرده له كله، ولا ترد إلا بعد بعضه سطر بسمة تقردة ثواب مكتبه موسه في شطر شعبي في لآب يرب لكان مقطع مع قفيه حذسه كد تلك مناصح ان او من موضح<sup>(١)</sup>

العين ترخي هديها شهلاً، ويتفرج الفم للمحتر

عن لفظ تهلك... باحشاً عن مقودة... أو ساعد

يقوى على إمساكه كي يطلق الكلمات،

والكلمات

تجع بعضها من أن يجاهر أو يبرح.

/ تنقلت الأنظار

بعضاً عن الأنظار

والراعي والبخار

كل يرى القطعان/

ويبرز هنا التناظر الإيقاعي بين الإيقاع الصوري والإيقاع لبصري.  
بتوزيع النص الشعري والفصح على صفتين متقابلتين، مع تغير النص  
الشعبي بحيز عامر. وهي ذات التقنية التي تقدم الحديث عنها في بعدها  
التصويري، حيث تجلب معادلات **عليّ الدميّني**، في مجموعته لشعرية  
الأولى «ريح لمع»، لاستغلال الشكيل الكتابي، والرسب، والفراغ،  
في نقل دلالة والإيحاء، ويمكن أن يرى القارئ لصورة الإيقاعية في  
طريقه توزيع الدميّني نصّه على الورقة، في مثل لمقطعين متاليين من  
قصيدة "المروج"، من مجموعته الثانية «بياس الأرمه»: يد شخص  
مشهداً رقصاً، لكنه لا يكتفي بقلبه عبر ابتلاع (الرمز) لرائحة راي  
بصوره أحد من حلال صب لسطر في حركة متلاحمة رب سبي ودان  
لشمال، كعب حركة الرقص في يرقعه لا يرقعه التاليف،  
هكذا

#### رقصة أولى:

يا رقصه المسند

أنت قد فاهضتي

بالرغيف المعدني

وحليب الومين

فاثرب الآن دما

يا هنيئا لك (هني)

( ١ )

رقصة تالية:

يا سهيل



البحني  
أنت قد ملكتني  
بارتقال الموسي  
والرهيف للمكي  
فانهل الآن فما  
ناضجاً من وطني  
يا هنياً لك (هني)  
يا هنياً لك (هني)

وفي طر هذا على مدى السنين إلى سبيل في لينة  
الإيقاعية من سبيل الأداة النفسية، منك من الحب في ثلاثة في  
لجنته من سبيل الأداة النفسية من لينة، كدلت. كان  
يقول مثلاً في «محمد رحمان» «حب حدي في حشره مطارة  
إلى ساحة الحب. الحب سبيل» «لو» «حب سبيل» له أورد  
ذلك في نص مرة «أو يقول» «وكشفت سراً عن الناس كان محضاً»  
ونحو هذا، من أساليب التقديم والتأخير، وسبيل العبارة المتأثر بأجواء  
الشعر الإيقاعية وهو يستمرها في مضمونه الشعري وسبيل استمرار،  
سوا، بعضها لتأطير، من قصيد وتوسيع، وبعضها التفعيلي وقد كان  
في أبرز العلامات الفنية من مجموعته الأولى «رياح المرقع» (1987)،  
السعي إلى المزاولة بين أشكال يقاعه مختلفه ويبدو أن هذا التحريب  
كان هاجس المرحلة، في ثنائيات من حياتنا الشعرية حيث نقول في  
لقصيدة لوجدة لأبيات التأطير، ذات البحر والتفعيل، إلى جانب  
الشكل التفعيلي، كما في «الحق»، «و» «يقع الزحاح»، «ووقت لعباله

بن إلياس»، وسواها على أن ذلك قد استمر لدى **الفهني** في قصائده التالية وأن كان على نحو مساقص حتى أنه في قصيدته «ركائب الشحنة الأولى»، من «بياض لأرمية» (1995)،<sup>52</sup> قد جمع في نص واحد بين الأبيات الموزونة المقفاة، ولشكل التفعيلي، وشعر الشر بيد أنها تجربة لم تُرثش الشاعر. فيما يبدو، يدلّل أنه في طبعته الجديدة لمجموعته تلك، (1999)، قد حذف تلك القصيدة التي حملت ذلك التداخل الهاد بين الأشكال الإيقاعية<sup>53</sup>

أما في مجموعة **الفهني** الأخيرة، «بأحبتها ندى أجراس اسادة» (1999) به نحى من عن كنهه نوحى بكلاءه، ساطد بين دلالة هدى لوجدى يسمر «نوحى بكلاءه» وهظف بكلاءه في الصوت لشعري كما في دلالة شعرية، ومدان بهوى سواه نغمة المعيرة عن «الشرب لندى العيب/ طم لمصير مرأى الماصي وشاراب لمصير ساق» استمر في سبيله، شاك مدلف على مصر من نوحى «(أ) ليكن» سيمشا على صمت لكفاده، بكلام له ربه نوحى، وعدم انصاف وأسوة، وحرارة بعيدة وبصلا، فما سبق لمجلى حوسبه في الحديث عن «البية اللعوية» وفي ذلك انصر بلحظ اخبار النصي المعهدة إلى الأداء لظمية، حيث تراء مشعلا بدورية يعيله (البحر لمعارك)، «فاعلى»، التي تنظم لمص كلة، كما هو مشغل بأشواق القوافي، يقلّ على ذلك استقرأ في البنية التكوينية للنص، حسبما يمكن أن تحلّيه مقارنة بين سحته المشورة (1997)<sup>54</sup>، وسحته مشورة في مجموعة الشاعر الأخيرة، (1999)، حيث يجد القارئ في السحّة الأولى، على سبيل المثال.

يا حبيبي الذي كان لي

لنحاً بصطلي

قرب ناري الصغيرة

هل كنت لك

أم أتاك الزمان الخلي؟

بينما في نسخة المجموعة:

يا حبيبي الذي كان لي

لنحاً بصطلي

قرب ناري الصغيرة

هل كنت لك

أم تركك الخلي؟

وكان الشاعر قد تأخر نظمية اللام في السماع الأول. فارد  
ن يدي حدها من سبقي «، كانه كان شعر من حدث ساق في  
عدد التفعيلات بين السطر «فدها بصطلي». واستطر «أم ترك  
الخلي؟»

أما استفاله بأصوات لقوامي، فيظهر في المقارنة بين قوله من  
السعة الأولى

مثلاً:

أن يسافر ما بين بحر من أو يامسح بلا امرأة أو زواج

ناعم لا معة كرهف الزجاج

وفي السعة الأخيرة:

مثلاً

أن يسافر ما بين بحرين أو يامسين بلا امرأة أو جواز

ناعماً لامعاً كرهيف المجاز

غير أن سبب التعبير هنا يبدو دالاً أكثر منه صوتياً، وذلك لاجتناب التكرار الدلالي الذي كان بين « امرأة أو زواج » إضافة إلى ما أتاحه التركيب الأخير من انزياح عن المحسوس، من « زوج » و« تزواج »، إلى المجردة من « جواز » و« المجاز »، ومن ثم اصطلاح اسمعارة أبغ في مركب العبارة

ونورد لنا لنديسي هذا في هذا المصنف من هديته لأشكال لايقاعية، بل شعر لتفعيله ومجزؤه من ذلك المقطع (اللامسي) للمفرد، أعملاً لموضع «النديسي» من فصل موشحة (عبادة بن ما لنديسي، ب، 122) هنا ذات انقطع

من ولي في أمة أمر ولم يبدل يغرل إلا لحاظ الرشيد الأعملي،  
أو معارضة (ابن سناء الملك المصري، ت، 608هـ):

كثلي يا صاحب تيجان الرمي بالثلي واجعلي سوارها منعطف الجندي.

ومن التجارب المهمة في المادة في التشكيل الإيقاعي بين القديم والحديث، والمزاوجة بين التفعيل والموزون المفتي، بحرية لشاعر أشجان الهندي، كما مشدداً مصديها «أماشيد لحبة عينة»، {1998}، تلك التي كانت الدراسة تطرقت إليها في الجزء، عمر المروسة تماصيصها، حول (التناص وتوظيف التراث)، حيث توظف لشاعرة إيقاعاتها في بورج من تعدد الأصوات في المجازة الدائبة، Monologic.

وهكذا فإن مصوصاً كذلك كانت تسعى إلى لكمال الشعري- حسب مقولة (حاج كوهن)، الختصة في متهل عد التحليل ه لهندسة لبية الإيقاعية- كي تسع الحساسية العربية المعاصرة، بشئ هواحيها، رؤايات عواطفها المتحاربة بين ماضٍ لم يمض وحاضر يتمثل بقامته اجالية ولشعرته لتجاوز وشعر كهذا يكون للشاعر حضوره القيم في لعمل الشعري. القادر على لتواصل المتجدد، والاتصال المتداعل، بطارف لوجدان العربي وتلده

## - 6 -

ولاشعاع لدخلى في سعى حداثته أهيميه نغدي حسي لقد رى فيه كتاب نغدي، سر أحد المصروفات لبقية من دلتع عمارجي في تصبده الشعر، مع هـ، معرية مصدركه بين مخيف لأساليب لشعرية لائل حجة الحضي لحدوثي سه ل- من جهتي لأول، من حيث هو عصر سفدت عدار لبيد عدي بعد أن حرم لدة الإيقاع لمارجي في تصبده عرية ساس ما هو لة عبيدة كسائر الأدوات لأحري التي يسعى النص الجديد إلى تكثيفها إلى أقصى درجة لمكنه منها موهبته

ولموسيقى النص الداجية أدوات شتى، صوتية ولفظية وتركيبية، كتجويد الحروف، وتناوب الشبر، وتناوب اللفظ، ومحاكاة أصوات الطبيعة، أو ما يسمى (أوسوماتوبيا Onomatopoeia)، واللون البديع لمخلعة، إلى غير ذلك، مما ليس من غابة هذا التحليل استقصاء، ولا لوقوف على مختلف مظاهر موظفه في النص الشعري لحدائي، ولكن أن يستل لها جمعة ظاهرة، وهي مصير لص لحدائي في استثمار تلك لطاقته النغوية العمية على النحو المتوقع منه، وفق الضرورات الفنية المشار

ليها، ولحاجة من يحوكه من القالب الخليلي إلى شعر لتفجئة أو قصيدة  
لشعر تلك الطاقة التي كانت تتجلى تراثياً في الشعر الصوسي، كما تمثل  
في تجربة بن العارض، على سبيل المثال وليس من مرد لإهمال هذه  
الطاقة إلا إلى فقر شعره، لتحدثين على لعالب في معرفه باللعنة،  
ولتمكّن من مكان الجماليات فيها إذ ظلّ معظمهم يتكلى على لمس  
لفطري دون أن يأخذ بعينه بالتبخر في عو له العربية، كما يفعل في  
حرفي حينما يتعمّق مكونات الماده التي تقوم عليها صمغته ولا أدل على  
هذا من وقف القارئ عليه من قبل من معتر غير قليل من هؤلاء، في  
أسمان مصوصيه، وبين أخطأ، أوليّة في مختلف مستويات النصّ الأوليّة،  
لهويّة، وبحره رسيه، عده عر ما قدمت عنه توجد مشرقة  
هذا فصلا على كبري من كبرن سوحة حده نره لا يمكنون  
مشروعات تحديده جفمة، حات لخصاً عن دج في بحره الشعريّة  
يقدر ما حات عن قوليه في ما دسه احد مله عليها من  
أوقار البحر، قد عد الحرفه ونه نعه، نه نعه العربيه وعروض  
الشعر وندد نسي، نسي نعبه ونسي نعه نسي نعه حدة محض  
الفرار من شعر نعر من من نعر نعر نسي نعبه نسي نعبه  
اللغة وأجوائها التعبيريّة الدقيقه، بلفظ آخر: من دئعه إلى دهم لحداثة  
محض الفرار من مشقة العربية، وشروط موسيقى الشعر الخارجيه، من  
باب أولي أن لا ياتي بجديد في ميدان استخدام اللغة، ونقجبر  
موسيقاها الفاعليّة

وهي تصاب إلى هذا ذلك لفهم المعنوط عن اللفظ والمعنى، أو عن  
فنون ليدبع، التي رتب على قلوب الشعراء، ردحاً من لدر في عصور  
الاحتياط، فجعلت الدراسات المعديّة المحدثه تحصل في وكدها لنداب  
تبينها على تلك الأعلام النقطيه والخلق لرحرفيه التي كانت ترسب فيها  
قصائد لمصور المظفمه، وما حيث يات ألون المصجع، ولترصيح،

و نجاس، والطباق، و لفظيله، و لتعريف، و المشاكلة، و حرها، و ربط في  
الذاكرة الشعرية بمذاق التكلف اللفظي الممجوج، الذي عابه القدماء قبل  
لحدوثه، فشرط فيه **عبدالقاهر الجرجاني**، مثلاً « أن يكون لألفاظه دبعة  
للمعاني »، فكان البديع قد حمل بعض المتأخرين « على د يسر انه  
ينكلم ليعنه، ويقول ليبي »<sup>١٩٩</sup>، إلا أن بسون البديع تظل من أبعاديات  
لمسيح الشعري في كل اللغات و دة من أدوات موسيقى الداعية،  
كغيرها من الأدوات، مرهوبة مشروعية بوظيفتها التعبيرية، كب ألح  
**عبدالقاهر**

ويذا فان مرادة المعنى من مكسوماتها « جوارية » رهبة العلم  
للمعنى و دعى لتدور من بعداء محبة على ن بعدد مراد  
يحدث احف بهد خاصه يرد د كدة في النصي لاجدب أي تلك  
لتي كتبت في سر « أحمه محمد، « ان محمد « د سى نحو فارى،  
لدى محمد الشهيتي صلاً في جوارية الأخيرة « صوف مراد،  
لا سيما من قصيدته « د لفظ المراد من بعدد جوارية و د لنداب وقوف  
لدارس على حر، منها دى محمد « د لنداب لنداب « كب دحظه لدى  
محمد جهر الجوى في قصيدته « لفظيه » بيد به د ديبين في ناء،  
تأول هذه القصيدة - صدى دراسة « الية اللغوية » - كب أن لشاعر  
قد أسرف في لتكرار والتجسس اللفظي ومن حراء ذلك جاء ترديد  
للتقارب للقوامي، بحيث أوزت لصن ثقلاً، قد لا يساع، اد لم يكتب  
بالقوى التي تأخذ مداه على مسطعات لصن المعيني المبعدة،  
كالبناء، بن وضع النص بالتكرار والعوامل السببية، على نحو ما يبي

وسميتهن

سواءً بهن

على كل أنص

فكنّ الجليلات دليلاً لرأسي  
وكنّ لي القال في يوم تحسني  
ولدت صنت نفسي  
وعلمت نفسي.. لوليت نفسي  
وصرت كبيراً لضاعت عن الغرب نفسي

...

وعر ما عاقت عنه بالفعل طاقة الجمل الشعرية. ودون أن يشجع له مسوِّعاً ما كانه في سقَى دلالة الأمر من سبب نظر - حقيقة إلى صعوبة عيشه بداخله بما في الموسيقى خارجة إلى نها قد تكون به متجذبة على النص الحديث، حين بدأت الشاعر في التعلق بها، من موسيقى الخيط ما سوت عليه جمالها من مهارة فنية، واقتدر عبوداً به نها سقَى دلالة مسوِّع العبث وهو وب لا تشك في سجدته، يدبغ عنه شعره، يعرّسه في عبورها لمخاطرة

ولو أخذت مجموعة الشعرية الأخيرة - «خديجة» (2004) - فوجدنا هاهنا، لتبس أنه في قصيدته «كرة الماء»<sup>61</sup>، يوظف الجاس والتكرار، وكأنه قد صيّر لشاعر اللعبة، في تكرارها وتشابهها، لتجسّد لركود الحالة وقسوتها، الندي يصرها، وكأنها قاهي معدراتها يصاهي الماء، في قاهيه، سدا أو غيراً

#### ماذا الخطأ؟

السفاهة ككتاب

والسلام ككتاب



وَالْقَصَائِدُ مِنْ عَهْدِ آدَمَ

وَالْأَثْلَاتُ الْكِتَابُ

.. ....

وَالْهَلَالُ الْمِهَادُ

وَالْأَجْنَةُ، وَالْأَهْلُ، وَالطَّبِيرُونَ

الصحابُ

{ ... }

وَالنِّسَاءُ الْمُرَاكِبِي وَرَدْنَ الْقَصَائِدُ ذَاتُ

عَجَابُ

وَالْجِهَادُ عَلَى طَرِكِ الضَّادِ

وَالضَّادُ فِي صَفْحَةِ الْمَصْرُ

فِي صَفْحَةِ الْهَدُوْ مُسْتَسْلِمِينَ، وَفَوْقًا عَلَى غَيْرِهَا

وَالنَّصَاحُ عَلَى صِيغَةِ مَا يَنْجَلِي

وَأَنْتَ عَلَى وَحْشَةٍ تَقْمَلِي

فَكُلِّفَ عَلَى وَحْشَةٍ

سَوَّلَ تَبْدَأُ يَا سَيِّدَ الْعَاشِقِينَ الْكِتَابُ؟

وَكُلِّفَ تَقْصُ عَلَى الْخَاضِعِينَ بِعِلَافَةٍ

عَرَفَ النِّجَابُ؟

وَمَا الشُّعْرُ؟

مَا حَصْرَةُ الشَّاعِرِ الصَّدْبِ

في حَفَرَاتِ الْعَذَابِ  
وَمَا الصَّبْرُ؟

...

أَيُّهَا الْهَيَّالُ الَّتِي تَتَعَلَّى أُنْفَاجَ  
أَمْ أَنْ لِهَيَّالِ الَّتِي تَتَعَلَّى رِقَابَ؟  
لِمَنْ عَلَى الْخَيْلِ؟  
وَمَنْ عَلَى الْمَرْأَةِ الصَّالِقَةِ؟  
نَشَرْتُ الْقَصِيدَ  
وَكُنْتُ نَفْسِي مِنْ كِبَرَةِ الْمَاءِ  
إِنِّي اغْتَسَلْتُ حَمِيمًا  
وَمَا ظَلَّ لِي جَسَدِي مِنْ ظِلَامٍ  
وَمَا ظَلَّ بَابِي عَلَى يَدِي سَابِقَةً

لِمَاذَا الْهَيَّالُ؟  
لِمَنْ جَعَلَ الْاِخْتِنَابَ؟  
عَذَابٌ  
وَتَصْرَفُ أَنْ الْعَذَابَ عَذَابٌ  
وَلَكِنْ..  
إِلَى أَيِّ غَمَرٍ عَظِيمٍ سَبَحْتُمُ اللَّهُ هَذَا الْعَذَابُ؟

لَمِنْ تَطَلَّيْنِ الشَّعْرَةِ  
مَا ظَلَّ مِنْ شَجَرٍ يَتَمَاهَى  
وَمَا ظَلَّ مِنْ شَرَرٍ يَتَبَاهَى  
عَلَى غُلَّةٍ مِنْ جِهَةٍ تَرَكَاهَا  
وَكُنْتُ تَوَدُّ بِأَنْ لَا تَرَكَاهَا

لَمِنْ هَلِهُ الرَّاسُ ١١  
وَكُنْتُ يُغْنِي بِحَضْرَتِهَا شَاعِرٌ لَا يُقَابِلُهُ ١٢

لَمِنْ يُكْتَبُ الْآنَ ١٣  
لَنْ أَكْتُبَ الْآنَ عِلَّةً  
وَلَنْ أَسْمُوَ النَّبَالِي  
وَتَعْرِفُ..

بِمَا خَابَسَ الطَّيْرَ تَعْرِفُ..  
أَنْ النَّبَالِي  
كَلَّابٌ.

حسب لبوشك الشاعر أن يقترب في بعض مقاطع القصيدة معطلةً لفظيةً، جركاً، تكرار صوب «الصَّاد» في مفردات متجاورة، «الصَّاد»، «الصَّاد»، «لَصَاد»، «صَجَّةُ الحَصْرِ»، «صَيَّ»، بما في صوت الصَّاد من علف، بولاً أنها معاطلةٌ تبدو مقصودة هاهنا، يعني، بحالة التعتُّر التي تعانيها جياذ المصنوع عن إفصاحها والجناس ظاهرة مشعوب بها أسموب الحصري<sup>٥٧</sup> عمومًا.

[فاجلسوا] غيّر مرتبة إلى شاهد في ذي، [واختصوا]

كُلّ ما طلب من قمر عتقة العرق، ومن كرمي

الطائي [اليسوا]

سورة التلا، وحين ألقىكم بالحديث [اخصوا]

طرك العن

[واختصوا] من زمان مشاع كركسية لا تدوم [وخراسة]

وهكذا، من هذا الترميم الودي، الذي يصاحبه أحياناً ردّ الأعجاز على الصدر، في لبّ الشعري "العري" لا تُطوّق له سبق لداخليّة أوسع من جسد - لكر - يدرس سخط تركيز شعر - نص الشعري الحديث عنهما - سعد فهما أحياناً أكثر من ذنب نص - بما لأنهما يمرّ لغير - مع نصري شقة، مع موهبة - لاله حري، يدأ بالعصوت والكنية بالجدد سائر المركب لأشهر ونص



ملك كاتب ملامح على حارطة التطور في نصيدة لحداثة في المملكة العربية السعودية. لعننا بري الفدري اغان مستقبلية أكثر مصحاً وسجلأ من عثرت لمرحل الاستغالية التي مرّت بها القصيدة الحديثة، إبان السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، بين ميار تقليدي كان مسيطراً، ومجارب جديده، كاتب تشلّس طرق التجديد، دون تأسيس وصين يؤهلها حديثاً لدن، بينهما فريق ثالث لم يكن يعنيه من الأمر - فيما يبدو - أكثر من أصوا، لشرة والشهد الأنبة - وإذا كان استقراء هذه لدرسة قد تُبّ عن تحولات في مشهد الإبداع، مرّت بها التجربة الشعرية الحديثة في السعودية، فمن الحق أن تلك التحولات كانت تبدو بالقياس الرصني

ويبدو، لا بسبب المستوى التأهيلي لقرّاء وإبداعياً لدى الشعراء، فحسب، ولكن أيضاً لظروف اجتماعية وثقافية مهترئة. ظنّت ترفص ابنجديد وُحيط لتجريب وبالعز من حد ، فإن محصلة الاستقرار - ترغم أن القعيد الحديثة اليوم تقف على مشارف عهد جديد، يبيّن عن مصهار لتغيرات الثلاثة الألف ذكرها في بار رابع جديد، يمكن أن يطلق عليه (الحداثة الأصيلة، أو الأصالة لمداثية)، تعود شبيبة، جمعاً إلى الموهب تعديماً أعسى وبكرأ أرحب، فليس بان يعيشا لديها رغب بترائها وإداركا أعلى بمسؤولياتها صوب التحديث.

## إحالات

1. 1986، بيهتر حصة (شعرية، بن مصمد، ديمر ومحمد نعمدي، (أريد ر البهجة)، دار سوكال، ٤2
2. ينظر البهني، هيدالنه، (200١)، معاتيج القصيدة الجمالية، (جدة: النادي الأدبي الثقافي)، 65
3. ثلاثية دؤك، 1997، من قصائد الشعر المعاصر، (بيروت: دار العلم للنعاين)، 7
4. م ن، 48
٥. من معادسة هرتبه معده أهيد لاد مع ببرمده به - نعمدي بحرس، حول شعر الحر والتجديد (استمع إليها الكاريس - معادّة في برنامج إذاعي - 1998 تقريرا)
6. نظر برنار، سوزان، (1993)، قصيدة الشعر من بوليفر إلى أياغشا - تر زهير مجيد بنعاص، حر علي جود الطاهر (جدة: دار المأمون)، 16، 24-25، 270، 285
7. انظر مثلاً 277-278
8. انظر م. د. - 288





[illegible]

33، المجلد، عبداللہ بن حامد، (2001)، موسوعة لأدب العربي السعودي الحديث  
نصوص مختارة ودراسات (الشعر)، (الرياض: لغات)، 2، 398-397، نقلًا عن (مجلة  
السامية)، 750، السنة 31، 1/2، 403/3، آب عام 1983،

(34) نظر د. 2، 396، حيث تميل المجموعة على النهج مشوار في مجلة (المجلة).

[illegible][illegible]

48-51, 3, 137

38. بقره مودب گدا، ۱۹۸۱، جنبه اخلاقی و اجتماعی شهرت در جمع  
اسلام، ۹۴-۹۵

100-99, 3, 39

40- 421-هـ، ربيع الأول لأربع ٩، جريدة الجزيرة، الصفحة الثالثة على شبكة الانترنت.

<http://www.subul.net.sa/2007/07/01/7003.htm>

41) وهذا ما حدث من (أي) وبعبارة أخرى: خلع والتجلي. 19796 في حقائق الأولى،  
 سجدة خلعته بين حذائه. تلازم أي في نفسه مبروح على أن يرضى برغوه به قد شار  
 ، من سماعه قد صرح، سجدة خلعته. أنه في حد موضوع - خلعاً - من سماعه  
 ما في من تقيده لا سكوناً (البلد) هنا - استنتاجات تقيده - أيضاً - في تقيده  
 ما في حد أخرى قد تقيده تسلياً له. - في نفسه قد يرضى - سجداً - وحيه لأخرى عند قول



شاعر، لحنه مسمي بـ «فو حتى عسى» ورفوف: «د بعل يساع قد جعل - يروح عر  
شعره» شعره موزون في «رفوف» شعره لمع «عند لا يكون قد خرج عسى شعبه  
(العلن)، التي نظم عليها، وإن كان قد ارتكب ضرورةً قبيحة، حسب عرف القدماء.

(42) نظري، ص: 94

(43) نظري، ص: 6

(44) (1994)، سنابل في متعة الشعر، لندن: السراة للنكبت والفراست والنشر، ص: 49-50

45 (6)

46 لمصدر 444

(47) تهجيت طلياً تهجيت وصالاً، 101

(48) (د.ت)، الطوارس، لجنة: النادي الأدبي، ثقافي، ص: 16-17

(49) موقع مجلة «دري» على شبكة الإنترنت

[http://www.20000.com/volumes/vol3/vol3\\_95.html](http://www.20000.com/volumes/vol3/vol3_95.html)

(50) (1977)، رسوم عيسى حاتم، الرياض: مطابع الساحة، ص: 99-100

(51) خور من موش مجسوف، ثم تحن من قدوتي - يا دله وحده، لا  
أنه تنوع من قدر إلى حزن

(52) (أبروت)، أوسع أسرار الفرائد والنشر، ص: 40-47

(53) وكان كتب هذه دراسة قد عثر من عدم استضافة «أ» عثر مقطع من تشكيل تملك  
مصدره من حمد يعني أو نقل، وذلك في كتابته عنها في جريدة «الجزيرة»، قبل صدر  
شعبه، بعض لا «صحة» الجديدة، (1999)، بيروت: دار النشر الأدبية، وليري كان «د  
بعض» الإثم في طلب القصيدة من الطبعة الجديدة

(54) (1997)، وجب، الخمس، ص: 6، جريدة «الرياض»، ص: 33

(55) مريسي، لأمه، غصن، 1979، لا يصح في عرو - بلاعه عبدة محمد عبد الله  
خديجي (أبروت)، دار الكتاب اللبناني

(56) (2004)، حديقة، أبروت، دار النشر الأدبية، ص: 101-105

(57) م.ن.، ص: 120

\* \* \*



## مدخل

لعل من الطبيعي ونحن نتحدث عن جانب من جوانب التجديد الشعري في الشعر السعودي - قصيدة النثر - أن نخرج بصورة موجزة على مراحل تطور القصيدة الشعرية في الشعر السعودي، وحيداً هذه المسألة أمر ليس باليسير. لعل من عدة منها، اتساع مساحة المملكة ما يحد من تحديد الحيز الأدبي، فتنظف نهاية، عسير، وكل إقليم من هذه المناطق خصوصية معروفة من حيث التكوينات واللغة الفصح والعامية، والصفات الشعرية، كما له خصوصية أدبية لبياسي، إضافة إلى تفاوت المستوى التعليمي، والعنصر بكل صفته من مداخلها وإسهامات أدبيات حداثتها في حركة تطورها، وتأثره، فوجد أن إقليم الحجاز كان من أهم الأقاليم تطور أدبيته، فكم كان مكسره، فكم يقسم الينابيع الأكثر غزيرة في مسكنه، بل سوجه مبدعاً بأفكاره لأحباء ثم نجد ثم الحجاز، وصفاته في ذلك (الجودة وكثرة الجهد من الشعر) إضافة إلى خصوصية كل منطقة من حيث عوامل التأثير والتأثير، فدارس لشعر وتطوره في المملكة لابد أن يقسمه إجمالاً إلى قسمين ما قبل حكم سعودي وما بعد الحكم السعودي، لأن التوحيد بفكر ملاحم مصاصين لأدب عامة ولشعر خاصة، كما فضل إحساس الشاعر بروح المواطنة المرموزة بانتماء سياسي محصوص تعرجه من حيرة إقليسه المحلي ليشمل كل أقاليم مملكته، وهناك مسألة أخرى وهي (مصدر التجديد)، ويعتقد هذا المنصر، من إقليبه الآخر، مثلاً في إقليم نجد مثلت الدعوة لسلطنة مصراً هاماً لإحياء الكلاسيكيات لشعرية التي أثرت لقصيدة في حد

الإقليم فيما بعد، وفي الحجاز مثبث ثورة عام 1334هـ، مصدرًا حيويًا للانفتاح على صور التجديد في اللفاظ العربية.

وستعرض بصورة موجزة تقسيمات لدكتور عبدالله الحامد لطبقات الشعراء في شبه الجزيرة العربية، ما بين 1150 إلى 1350هـ أي فريش من الزمان وجاء التقسيم كالآتي

1 - **الطبقة الأولى**، وأهم شعرائها، حسين بن عمام، محمد قابل الجداوي، عبد الرحمن مكي محمد بن عمير، وغيرهم وقد عاشت هذه الطبقة في نصف الأخير من القرن الثاني عشر، وتتميز بالمشاركة في الأحداث السياسية والاجتماعية

2 - **الطبقة الثانية** ينسبها كل من من مشرف عثمان بن سعد عبد لغير بن ميسر عمامه، وقد عاشوا في أول منتصف القرن الثالث عشر، ومنهم: باعده، ذك، عليم، ولبن ماصب بعده أو لغتوي (الذي يص كفا قمر شعراء باعدها) وفيه للباحة، وكان من عرسيه مسمريه بعده باعده مصطفى سفاص، الهجاء بأنواعه مذكور، بسبي، بسبي، بسبي مكارم، لمديح السببي، القيل إلى البحر الجبل، اختيار لقائيه ذات لربيع لني تسبب لربيع بالشعر، طول القصيدة، التي تصل أحيانها إلى سبع مئة، وخمس مئة: التجويد والاستيفاء، روح القوة والحماس في الشعر، وقد عاصرت هذه الطبقة عهد النهضة الحديثة في مصر والشاء ولني بدأت فيها النهضة متصلة بالحضارة العربية فكانت الرحلات والبحوث والتعليم والترجمة والطباعة والصحافة والاشتراف، في مصر وسوريا والشاء، وقد استفادوا من ثمرات المطابع في نشر كتوز التراث القديم

3- **الطبقة الثالثة** هي التي أدركت شيئاً أو أشياء من القرن الثالث عشر،

وعاش أغلب شعرائها في النصف الأول من القرن الرابع عشر مثل بن عثيمين وابن سحمان ابن عيسى بن بليهد ولاسكوبي. عبد الجليل برادة، علي السوسني وغيرهم. وتغيرت بالاستقلالية الشعرية، ولاعسا بالصياغة، ولتجنب زلق اللغة العلمية التي سيطرت على لطيفة الثانية، ومناعهم على السهفة في لبلاد العربية، ومعاصريها لدرسة الإحياء، ومحاكاتها، ومن أغراضها وصف مشروعات العصر الحديث، ويضم الدكتور الحامد إلى هذه انطبقة طبقة شعراء المعاصرة أمثال العراوي ومود شاكر وعبدالله بن حميس وعبدالقدوس الأنصاري، ومحمد علي السوسني وغيرهم<sup>(1)</sup>.

أما عن مدى سيطرة شعري فكاتب الحار ردة في هذا المجال لعم من عدد نكها الدكتور حامد هي سب كسر الألقاب سكتاً ومدد رصمها ربرها خدأ بـسمر مي ناء مصر، وتأثر شعراؤهم بالأدب المهجري، بظلال سيرة عام ١٩١٤م سبى حدود لاتصال بالأدب العربي كل سبب لأدب رجب ردة الأدب الجديد في الحجاز، قد سبقت بقبلة لانتظار بحوالى عشرين سنة، وهذا ما جعل كبار الشعراء المعاصرين يظهرين في الحجاز كالتقديس ولفقي والعراوي،<sup>٢</sup>

أما عن أسباب ازدهار الأدب الجديد في الحجاز فيقول الدكتور حامد الثورة العربية، والإعجاب بالأدب المهجري وأدب البعث القومي ومدرسة أبولو والديوان وهذه الموسوعات هي لسي خليف المذهب الأدبي الجديد عند شعراء الجيل الأول من العصر الحديث، إضافة إلى ظهور الصحف والمطابع والمكتبات والرحلات لأدبية، وأهم شعر التجديد (محمد سعيد العامودي، محمد سرور الصبان، عبدالوهاب شي، محمد عمر عرب أحمد لعربي، محمد حسني عواد، واستطاعوا أن يقنوا الأدب

لجديد بتبرانه المحتف به إلى الحجاز، ومن لم يتعد دورهم دور القل المائر  
أو المقلد في أحيان كثيرة<sup>(13)</sup>.

ولا أدري كيف سعامل مع الفكرة، لأخيرة لعول الدكتور الحامد،  
وهي مسألة الفن والتقليد، لشعر، يد باب لتحديد، باستثناء محمد  
حسن العمود، الذي لم يكن مقلداً وبقلاً فقط بل محدداً ومبتكراً، الذي  
قال عنه أحمد ركي أبو شادي (إنه بترعه المدرسة لتحرره الابتداعية في  
الحجاز مع المحرص على استعماله فكراً وبيانياً) ولعلنا لا نتعامل مع  
فكرة بداب لتجديد كمثل وتقليد كمتقدمة لدور هؤلاء، أو مؤشر عجز أو  
نصوب صوبه، وحتى ذلك التطابق الأسوي والروحي الذي يلحمه بين  
مصالح شعر التحدي سعودي شعر اليوم، وبين روحه المهجر  
كان أمراً طبع من بعده ملاحق من روى الشعر السعودي ولعمه  
وجد أن سبب مرفق الروي الفاهرة هي ما منه كسان مهيكلا  
شخصية شعيرة عن طائفة، لكن مع ذلك فكل هذا جسم مختلفة  
تقاربي لا يستحق، بريح أنتمون شعر هؤلاء وهو محمول طبعي  
لاحتلال نظري للاجتماعية السياسية والثقافية وبسببه وبن كان  
لطابع لعمد بدعي تسمى منظومة برب يخرج من مركز سبور خاص

ويرى الدكتور عبد الرحيم أبو بكر، أن حركة الحدثة هي الشعر  
السعودي بدأت عام 1948م وكان احتلال فلسطين منعطفاً لتغير مصامين  
القصبدة العربية عامة والسعودية خاصة، لأنها دحلت إطار وحده لمصون  
وهو الكاء على فلسطين وأمجاد العرب،

وقد قسم الدكتور علي صبح المذاهب الشعرية في المملكة إلى  
ثلاثة أقسام.

1 - مدرسة المحافظين.

2 - مدرسة التجديد المحافظ.

## 3 - مفردة التحرر.

وهناك من يقسم الاتجاهات الفنية للتصيدة الشعرية إلى ثلاثة

## اتجاهات

## 1 - الاتجاه الأصيل (التقليدي)

## 2 - الاتجاه التجديدي المحافظ الإحيائي.

## 3 - الاتجاه لرومانسي، ويدخل ضمن هذه الاتجاه الشعر المرسل وتصيدة

## التعيلة وتصيدة النثر

وتقسم أجيال الشعراء في المملكة كالآتي

## - الجيل الأول: لهي من لب حسان، المرعي، رطلية من هؤلاء.

عبد الوهاب أشي، محمد صبيح، محمد غرب، محمد حسن عواد،

حمزة شحاتة

## - الجيل الثاني: هو جيل الكوكبة المرمية 1945م، وهم: بحر، غارل،

أحمد تليد، محمد لقي، محمد فهد العيسى، حسن القرشي

## - الجيل الثالث: ما بعد احتلال فلسطين، لديهم سرعرعو على الشعر

السياسي وامتد إلى نكسة 67م، ومنهم: محمد لهي، أحمد الصالح،

وهنا من رواد الشعر الحر: إبراهيم الريد، سعد الحميد

## - جيل التجديد ومنهم: أحمد العربي، محمد حسن العواد، فورية أبو

خالد في ديوانها، جازاللة الحميد، عبدالكريم العودة، محمد النمسي،

علمي النمسي، محمد عبيد الحري، عيدا، المع، أحمد فقيه، حديجة

المرعي، عبداللّه لباطين، عبدالله الريد، عبدالعزير سعد المجال

أحمد الملا، عبدالله الصيخان، محمد الحري، محمد الشبيبي.

وإن كان المقام هذا لا يسمح لنا بالدخول في تحليله بعرضات تصيدة

الشعر، وما أثير ضد هذا الاسم. وعلاشات عرض وحيث سطر المريد و لرافض، ومسوغات كلا الطرفين، سوف أكتفي، ببعض الخطوط العامة، فيما يتعلق بهذه الجدلية

### تعريف قصيدة النثر

تعرك قصيدة النثر بأنها قصيدة تتميز بوحدة أو أكثر من خصائص الشعر العائني. غير أنها تعرض في لطبوعات على هيئة النثر وهي تحتفل عن شعر الشري ببعضها Poetic prose وما فيها من تركيز وتختلف عن الشعر الحر Free Verse أنها لا تحتفظ لثوابات لبيعية عن شعر النثر بل بدع ومؤثرات موسيقى رصيح مما يظهر في نثر معادله على من غير عزمي وهي أسمى ما تصور أكثر عمارة بجدلية نثرية رددت كقول بقصد من حسب عظم ما به مقصيدة العائنيه بكسها على الأرجح لا شعر. لهذا لا احسب في اشعر الشعري<sup>41</sup>

وكما تقدم لابد من طرحها في دروس عدة شعري ما لم يعرفه في شبه شكلية غير معروفة. وذلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحتلال لغة الخلق محل لغة التعبير. «فالكتابة الإبداعية هي التي تمارس تهدي شاملا لنظام السائد وعلاقته - أعنى نظام الأفكار»

ثم يضح أنسي الحاج تساؤلات أشبه بجدلية فلسفية بين لنثر ولشعر فيقول «هل يمكن أن يخرج من نثر قصيدة؟ طبيعة النثر مرسة، وأهدده حبارية أو براهنية إنه ذو هذله وصي وطبيعة القصيدة شيء صدي القصيدة عالم معلق، مكتف بمسسه ذو وحده كلبة لتأثير، ولا غاية رسمية للقصيدة. الشعر سرد. والشعر سرور. والقصيدة مصداقي جميع وسائل التعبير النثر يتوجه إلى شيء. يحاطب بكل سلاح خطابي



مقابل له لشعر يقيم علاقته بالآخر على جسر من المباشر، والتوسع، والاستطراد، والشرح والدور، والاجتهاد النوعي بمصاهير لعرىض ويلجأ الى كل وسيلة في الكتابة للإبداع، «الشعر يترك هذه المشاعر النوعية والإعجاب والحجة والبرهان» لكنه يتبادل في موضع حر من مقدمة ديوانه «هل من المعقول أن يسي على لشعر قصيدة ولا يستخدم أدوات النثر؟ الجواب إن: «قصيدة النثر قد تلجأ إلى أدوات لشعر من سرد واستطراد ووصف ولكن، كما تقول سوزان بيرسار «شرط أن ترفع منها وتجعلها «معنى» في مجموع ولعابات شعرية ليس إلا» وقد يعني أن السرد والوصف يفقدان في قصيدة النثر غايتها الزمنية»

### موقف النقاد من قصيدة النثر:

هناك من وصف هذا النمط بـ«كسبي» من الشعر، يعود إلى عدة أمور، يرى أنها إغماصاً بطلاً، وليس:

- 1 - قصيدة النثر، بدعة / تقطعة / هجينة، لا تثبت أن تزول،
- 2 - افتقارها إلى عنصر موسيقي، واعتمادها اعتماداً كبيراً على الصورة الشعرية، فتتروا الصورة بها، لأن الإيقاع لا يسعفها!!
- 3 - بمعنى دعاء قصيدة النثر، إلى «سهولة» في فهمهم من لغويات العيب
- 4 - كثرة السحب الذي يكتب، والاستياق ورا، العيشية، ولعريش على التجريب، لدرجة أن ردد هذا النوع الشعري الجديد، ومنظره، يقرن بذلك!!
- 5 - عدم انصاف مفهومها لدى الكثيرين شعراء، ونقاد، مما فتح الباب على مصراعيه، لكل ما يكتب الآن من سخط، بدعوى قصيدة نثر.

وهناك موقف يعيد أصل قصيدة النثر إلى الموروث العربي يقول د. عبيد العبر لمعالج «إن أساس قصيدة النثر هو الموروث لقصوي والإيقاع العربي» ويقول محي الدين اللادفسي «ويمكن تلمس حدود قصيدة النثر في طواسب الخلاج وكتابات أبي عري وحطابات السعدي ومواقفه».

لقد أخرج بعض نقاد العرب قصيدة النثر من الأنواع الشعرية ذات المستوى الإيقاعي. واعتبروها قصيدة دلالية أي يمكن لنا فحص مستوى الدلالة فيها، وهذا رأي جان كوهين في كتابه بينه الشعر الذي كان ببعض مستويات البنية قو عدياً وإيقاعياً وصوتياً. هذا يجد ميده في مجارب قصيدة النثر

كانت بدايات قصيدة النثر، ان كما أسماها محمد حسن عواد - رحمه الله - شعر قصير على - ساء 1991 - بعد عذاب متحدة مع الشعر مرسى شعر السبعة. من جهة قصيد بمرور من الموت، يقول فيها

أيها الموت!

أي بلاء أنت! تدع النفوس منسحقة كلوات الهيا؟

أي داهية خرسا؟ تنزل بالأرواح فإذا هي لا شيء؟

يا موت

ها أنما الآن، أحسن وأفكر وأكتب وأنظم الشعر، وأتأمل الحياة، وأفرد على نهنها عتما

أها، ثم أعانقها، أفضلل في ملاهستها، ثم أعيذ الكرة عليها دواليك.

ولكن يا موت... أين أغدو بعد خمسين سنة، أو أربعين أو ثلاثين،

أو عشرين، أو ربما بعد عشر سنوات، وربما بعد أقل، وقد يكون هنا الأقل ساعات، أو لحظات؟

والإن يكون مصير هذا الفرد ومستقره بعد عتبة عام أو مائتين؟

أصبح عند ذلك إن جسماً بشرياً «كان» في هذه الحياة؟

كان إنساناً يفكر ويحس، ويكتب ويشعر بالحياة، وتلاسه وبلاسه، ويحس في نظرياتها، ويضعها في صميمها مرة، ويكررها مرة أخرى<sup>15</sup>.

بن وعلي مرقعه صراحه من الشعر الجديد في كتابه الطريق لى الموسيقى ش حه بنوي ... بعد رد يعنى كثر من أنصار الشعر لمند عنه حينه يشعرون - به في قد عيسى - عنى مغير هذا النوع لدى بن عرو غير بالعلن، ولد بعث - سرحو - سرحو في شايه لغرات، بقده قور - من كل فوسيه - أن كن مناخ مغير سرح عيسى قوامين الدر هدي - به شعر - أن شعر عده قولا - هو الكلام المورون المقفى الذي يدي عيسى عيسى عيسى رب سرحه من سرح شاعث في لشرق الاسلامى لغري - بومف نوسه - سمع بعض هؤلاء - لى شاعه أن الشعر المرد سبسة عيسى اللغه العربيه دبرها الانحصار لتعطيمها<sup>16</sup>.

أما فيما يتعلق بقية هذا الاتجاه، فيقول أبيضان حركة الشعر الحر، في البلاد العربية كلها، جعل كثيراً من المحترفين، و متسرعي الشهرة، أو المعجبين به من غير أهله، يستسهلون استخدامه بماذج مشابهة له في الشكل العام، ولكنها جوفاء ليس فيها روح الشعر، ولا طبيعته، فلا حساس بالموهبة ولا اعترا بسلامة التخطيط ولا تعدت لسمات الأصلية، ولا حرام لأصول لغز، وليس هناك غير لشكل، وغير لغزى فأما الشكل فمطلبه وهما أنه هو لرد من (الشعر الحر)

وَمَا لِعِصَىٰ بَلْعَلِهِمْ زَعَمُوا أَنَّهَا عَصِيبَةٌ يَهْرِجُ مَرِجَةٌ يَسْتَطِيعُونَ  
 أَنْ يَصْلَحُوا بِهَا مِمَّا لَا يَنْدُرُ كَوْنُ الْعَرَقِ يَدِي الشَّعْرِ الصَّوْغَاتِي وَ الشَّعْرِ  
 السُّلَمِ (١٧).

ولعلّ هاتان السبعتان الأساسيتان للعواد تطرح «مأما نصيبين» قضية الشكل الشعري وقضية معانيه فصيده البشر أو الشعر الحر وكما أسماها الأستاذ العواد الشعر المنثور

أم قصبة لشكل الشمري فهي قصبة جدلية مترمية الأقطار  
أوجز الحديث عنها بما يأتي:

السر. إنه كالأصباح تحبته مدغمه عمر أسير من ربه شريكاً  
في حالي فمدحني عنه فكيف يهينهما هذا من بكر من يطابق  
إذا استعينا التشكيل الموسمي الخارجي لبيئة الشعر وهو استثناء  
حسبما يحدده لا غير من أجل جوده. من سكتي يستني لأدب كما أن  
تألف الكبير لا يعد من تأليفه نفسه إلا أنه

التي لا يفي بالضرورة بأكبر من بعض شباب هذه الحضارة  
للضرورة من حيث هو صحيح لم يتأخر في بعض هذه المواقف فهاج  
مكررة، لتأكيد المثبت المفروض. وأشكال النقائص سطوي تحت ذلك  
لوع من لثبات، والأمر، كما أرى لا يمثل مزية، بقدر ما يمثل سلباً  
من ضوء حقيقة التعبير ورفضه، والشعر كونه شكل من أشكال الموروث  
الثقافي المثلث، سواء من حيث يات به حقيقة الاسماء الشكلاني أو ما مرسته  
(كل، موزون مقفول)، وفي المرات النظرية للثقافة العربية

الشعر هو أولاً شكل. ويعرّفه ابن طيّاية بأنه اكلام منظوم. بأنه  
عش مشور الذي يسعده الناس في محطاتهم. بما حص به النظم الذي  
يعدل عن جهته مجته لأشباع. وحسد على الذوق. ونظمه محدود  
معلوم. «د أراد الشاعر بما قصيدة مختص المعنى الذي يريد بها»

الشعر عليه في فكره بشراً، وأعد له ما يليه من الألفاظ التي تطابقه،  
والقوافي التي ترافقه، والوزن الذي يملكه له القول عليه

ويعرفه بوحيان الموحدي في مقابساته الشعر اكلام ركي من  
حروب ساكنة ومتحركة، بقواف متوارية، ومعان معتادة، ومقاطع وسون  
معروفة

فالشعر كلام (مقفي موزون) هذا هو الإطار التقليدي الشكلي الذي  
يجعل أي كلام إلى شعر، لكن هل هذا يعني أنه مقياس أوحد لتحويل أي  
كلام إلى شعر.

إن يمكننا كتابه هو مستوحى بعد بحر قصيدته بشراً، إذ إن  
تقودها على سطره شكل كان عام غيراً على شارب شديدي لعدم  
لذاكره لعرب هو نفس كلاً صياغة للإيمان بالمدح لا أن كان يمثل  
للحسين ليدع نفسه على سطر شكل داخله مثل بعد هويته  
ومستويات بنسبة مكررة، وشعر كان شكله الأقوي السعودي لأوجد  
للمجتمع العربي قبل الإسلام، حتى لا يكون بشرية في كتاب تتواجد  
بأساليب لا يمكن تمثل بصورة نصية كدته ليدع نفسه على سطر  
الكهان الذي كان يقرب من مركزه ديبه أكثر من مركز الفس لإبداعي،  
كما كان يعتمد في شأنه على خصوصية سيميائية، لا نستطيع أن  
نعتبره إلى حد ما كتابه فيه مستقلة الهوية، لقصيدة الصعده فكان عمل  
مقصود هو من وحتى بعد الإسلام، وبروز القرن لعد الأنموذج الأعظم،  
الذي وضع وجهاً لوجه مع صياغة شعر كأمودح مدول للثقافة  
العربية في ذلك الوقت، وما أن القرن معجزة لعويه استثنائية غير  
ممكنه لهاية وقف مهرة اللعة وجراوها متعبرين في سطر ذلك  
الأنموذج، في اليد، فالوا أنه شعر، مع أن للعة العربية للقرن نخرج عن  
طار موسيقى الخارجيه المقصوده (الوزن والقافية)، فلماذا صنف القرن

كشعر رغم خروجه عن إطار الموسيقى الخارجية<sup>٢</sup>، لأن الشعر هو غير ذلك الإطار أو قُل الشعر قد يكون بدون ذلك الإطار، فالصيغة الفنية بقسمها الجمالية لمحتلعة واث المستويات المتعددة كتجريدية وأثر وصيغة نسبة محكمة لتسيج الداخلي وهي من علامات شعر. هي التي دفعت العرب لتثبيته القرآن بالشعر، أما وضعه لآخر له بالكهانة فعائد إلى خروج لعرن عن عمد لتحليلهم لمعايير لتتطابق المعنوية على إطارية الموسيقى الخارجية وهذا ما جعل العرب يبحثون عن نوع من الكتابة الفنية المصنعة لقصديته، ليسبب له لقرآن بجمع صفات الشعر ولا يمثله فكان سجع الكهان، ولعل موقف كفار قريش من القرآن عند البدء، موقف تتفق في ماهية التفسير شككي عند نكلاء يعنى باعتباره بدو سب الفنية المعروفة لديه وهو الشعر.

لا شك أنه خلطة بالهيكلي، لأنه الشعر يمثل مكررة ثقافية عند العربي القديم حتى في عصر علماء الكسبة والتلفظ أخرجه وطعموا الكتابة بقية بمره على معادلات شعر لأن يمكن لأبي القصيد عند لشاعر كان من حيثيات محرم منسوبة، نحن نذكر في لصوص الأوصح لعدم تأثر العرب رغم ترجمة الفلسفات الأجنبية بأنواع شعر لاتصافي عند الأمم الأخرى مثل الشعر الملحمي والقصصي، لما واكت حركات الثورة على شكلانية الشعر رفض بل عدت في كثير من الأحيان خروج عن الدين، ولعل أن شعراء التجديد الشكلاني للقصيد العربية في العصر العباسي هم لمولودن، ولعل مصاليد العاطفي عن تاريخ القصيدة كموروث حاس لاتمتانها هو الذي خلق داخلها حارة التجديد اشكالاني. لأن لشاعر دا الأصل العربي رغم مشاركته في التجديد الفكري والعموي للقصيد لم يجرؤ على المساس بشكلانيه للقصيد. كما نلاحظ عند أرباب التجديد من العرب كأبي تمام والمنتبي.

والحقيقة أن لتجديد الشكلائي للقصيدة العربية راكب مدد ليدء  
مظاهر انحصارة الفكرية للعرب، وشيوع ظاهرة العبث و لصوب الموسمي،  
وتطور الصور لشعرية كالمقامات و لرسائل وتعدد اللغوي والأثران في  
الشعر العباسي. فظهرت المحسنات و الرباعيات والمسطحات والموشحات  
وترسيمات الشعر الصومي والرجل، وهذا لتجديد مثل حركة نهضوية  
لثقافة العربية الذي قبله المجتمع العربي القديم، وإن استعسرا في صوء  
هذا القبول عن لحركات الماهضة لشوة التجديد منذ متعجب ليعبر  
الأمرى لتجديد لفعري. لقسا هو أمر طبيعي في ظل بروز اتجاه تجديددي  
أن يكون هناك تواجد قوي للاتجاه المصده، وكان للاتجاهان يسيران جانباً  
بجانب، أو قد كل منهما كحد لاخر حرية مع حد، لصراف ليدء. وهذا  
ما ملمعه من قول بن سببة في كتابه شعر والشعر يقول: <sup>١</sup> لم أسفك  
فيما ذكرته من حد كل شيء معاً إلاه سبب من يء. متعجب  
باحتجاب عبء؟ نظرت إلى سقاء منهم يحى من لءة لعدده وإلى  
المقاهر منه بعد لحد، لئأء، بل عرفت على العذر على لفرعيق،  
وأعطيت كلا حظاء وورثت عليه حظاء <sup>١٢١</sup>

وحقا إسا نجد في موضع آخر من الكتاب ذاته تحير بن قتيبة  
للمهجع القديم فيقول (وليس لمتأخر لشعراء، أن يحرج عن منهج  
للتقديم، <sup>٩</sup> ولعلني أزعج أن لا يعارض بين القولين، ففي القول الأول  
يعرض بن قتيبة مسألة قبول التيار التجديدي لجيد وهذه روية موضوعية  
اعين العدل، لافد فهم مضامين جودة الإبداع لشعري خارج نظرية المهجع  
لقديم، أما القول لثاني فهو معبر عن عقيدة بن قتيبة قاتشعر بمشكلة  
التقليدي يمثل للعربي تاريخاً وحماء بل هو جزء من امطورة الرجود  
لعربي، وكان الإيمان بالشعر أو الدعوة له تعنى حياته عومية لميراث الأمة  
ومع يدبات المهضة العربية العلمية والاعلامية و لسكرات

المسياسية واحتلال فلسطين كل تلك الأمور كانت ملزم صباغات شعرية جديدة تناسب مع مضامين التعبير العذبة والقومية، ومفاهيم لنحرز من قيود الظلمة والجهل، إن فكرة السرد على لشكل الشعري لم تكن تعني حصوصية العدا، لشعر كبير ث وناريح، بل أحسبها كانت تعني لتعبير عن رفض التفوق ولتمحور حول منطقة بعيدة عن مفاهيم التطور، وهو رفض يشمل كل رموز ذلك التفوق، فبما هو المبدع العربي خارج نطاق حارطة لشكل التقليدي التي دوت الأشياء، بحثاً عن مساحات تستقبل الكوّنات الجديدة ومنعبر نه ونظيراتها ومواقفه الخيري بلا قرار أو فهم مسطقي للموجود. لقد أراد أن يذوّب التمحور بالانفتاح حول د نه ليعطي كشدها. رد أن يفتت هي المألوف بمجمل استعارات لماذا وكيف حتى وإن بدت سخيفة، كما هو مشعره منجمله ومبدع، حسب نكبه هيكه أُردها. رد أن يوس بعنيفة هو من يصممها. ن نغرس عنيده لمجرد مسوعات تشمل السلالة والسابع وعر ب وهو من حين ذلك أطلق باحث وصحفي رعباً ليس مهم حشوة مفتيح - لا مكان لتسع لموقفه ونهيه وسادته بوجه به جيد رنجد حسب هو، وسدعه موقف طبيعي يسكر مع مر حين نسطر حداثي لا تسبب بن يجب ن يكون طبعياً، لأن حلاله ذلك هو مؤشر الجسود والخلق وهذه لرؤيه بعرضه لـ الدكتور عبدالقادر لفظ في كتابه شعر الوجداني فيقول، (وهمه يكن من طبيعة ب، القصيدة العربية القديمة فقد كان من الطبيعي أن يشد لشعرا، بعض الأطر الجديدة التي تناسب طبيعة لتجربة الوجدانية ونههم الحصري للشعر والنس وهكذا يدمو بسجتهن إلى نظام لمعطوعة المعبرة الفرمي متأثرين آخياً بما سبق من نماذج هذا النظام في الشعر العربي القديم في المؤشحات والمحمسات والأسماط. وبرود أخرى ما قرؤوا في الشعر العربي الحديث»<sup>(10)</sup>.

ثم يقول، (على أننا لا يمكن أن نهو مع ذلك من شأن ما تم في



شكل من تجديد، إذ قد أضح لهؤلاء الشعراء في تصاندهم الجديدة مجالاً أرحب لتصوير مشاعر العصر لدقيقه المركبة وقنع الطريق بـ «ألوان التجديد العسي» الذي حرر الشاعر من أسر كثير من الصيغ الشعرية المستهلكة في نظام القصيدة التقليدي»<sup>(1)</sup>.

ومن مرقب إراء هذا لقول عليما أن متذكر أن لسجيرة الأدبية لم تعد انعكاساً للموجود و بالتعا مع لموجود بل أصبحت عملية إبداعية، تقوم على تعمق المبدع دحل ذاته والتبحر ضمن اللامنتهى من طاقاته ورعايته لمكتونه. لتجربة الأدبية هي كشف للإنسان لمرمر والحيلوان المرمر والملائكة لمرمر الذي يقبع داخله لآثا والمؤنف للمؤنف والروى المتفصيل على الذات كوخو مدب كعصو حاح مدهيه سمسط لا عسبال الذي يحمله لمعد، نفسه سقيا لآثر عسى من تدب من سركم خيس لأديبي ولا يتنكر كما مذهب سرك وكلمنا سحر المبدع لا مذهب بله اظافر اصابعه، مذهب سرح مدهيه ليهكن دا حان صمود لا يذهب لى الجسة أو المجهيم

ومن هنا تعددت الأسباب التي خلقت لنا وجود الشعر الحر أو قصيدة النثر ومن تلك الأسباب:

- 1 - ترجمة الشعر العربي، دون وزن أو قافية مع احتفاظه بكافة خصائص الشعر من وحدة عضوية وحيال وموسيقى وحدة افعال والقدرة على إنتاج الأثر الفني خارج إطار الموسيقى الخارجية.
- 2 - طبيعة روح الشاعر العربي المتمردة على كبسوة شكل أحادي لشعر معروف من خلال الوزن والقافية
- 3 - الشعر من وحدة البيت والقافية والورن الخليلي، وهذا هي ذاته كان يهي لشاعر الجديد المموج نحو اللامنتهى من طرائق التعبير
- 4 - مرحلة الضعف والانتحطاط التي مر به الشعر العربي



ليس إلا طريقة نظم للعلامات الصوتية الموزعة وفق سطر تيجية ما وتقدمه طريقه أفعال موجه، وأن التفعيلة هي ساس الشعر وليس المنظمة المشكلة من خلالها. وهو يقول (الآن الخليل هو مبتكر لأساس الذي يقوم عليه ما، الشعر الحر وهي التفعيلة)

والقصيدة الأخرى التي يطرحها العرادي، حصان قصيدة النثر، مدح تنفق إجمالاً، أن ليس كل نثر هو شعر، لذا فهناك ضوابط وحدود للفرقة بين النثر وبين الشعر المنثور أو قصيدة النثر.

وقد حدد النقاد الأسس الفنية لهذا النوع من الشعر وهي:

- 1 - قصيدة النثر نوع شعري مستقل
  - 2 - عقلانية نحره شعرية في حد السط من نكاته سحرية، وهي بذلك تتصلر عن تنظيم واع لفاعلية التجربة
  - 3 - الوحدة، معشورية هي حامية جوهره بنصه لير وسمه من سمات النثر
  - 4 - حرية الشاعر في اختيار الأتكال التي تختصها عليه طبيعة التجربة
  - 5 - الجملة الشعرية هي لوحدة في قصيدة النثر، فهي حية منظمة، تشكل جزءاً من كل أوسع، ذي ما، مماثل.
- نجد أن جملة الشعرية في قصيدة النثر هي معادله للبيت الشعري، فهي على أشد ما يكون من التنظيم، وتشكل أيضاً جزءاً من كل أوسع، وبالتأمل قليلاً في «ذي ما - مماثل» من حيث تنظيم المحلية (جملة كانت أم بيتاً) نجد أنها لا يحتفظان إلا في الطول والقصر فقط، بينما هي البنية الشعرية، نجد أن ما يميزه هو وجود الجملة الشعرية في جنوه، والتي تختلف في طولها وقصره في حل ما، البنية الشعرية، فهو أشد تنظيماً وصرامة في هذه الناحية.

6 - عالم الموسيقى في تصيده الشعر عالم شخصي خاص، يحفله لشاعر بوصفه مبدعاً. ويمجلى في السوازي والكرار والسر وحروف المد وتراوح الحروف والكلمات هنا، بحرسها وعلاقتها لخصبة ولعبرة، تعكس التجربة للأذن والفكر معاً تأتي هذه الخصوبة من كونها حالة احتمال مسيطرة على الشاعر في برهة معينة أثناء لحظة الشعرية، تسمو بحسب قوة استعماله وتأثيرها في هذا الانفعال.

7 - لونهج ولكنائز، مما يعرض نجيب الاسطراد أو الإبهام و لشرح، مع اعتماده على الإيهام،<sup>(14)</sup>

كما يفرق أدونيس بين الشعر والنثر لفرق يذكرها وهي

1 - أن الشعر داء، داء الفكار، في حين - لاد - ليس ضرورياً في الشعر  
2 - أن الشعر قطع أسئلة على فكرة محددة، بذلك قطع ن يكون وصفاً للشعر قطع أسئلة على شعرية أو تجربة ورواية، ولذلك فإن أسلوبه عام من طبيعته

3 - الشعر وصفي تقرير، ذو غاية خارجية معينة ومحددة، بينما غاية الشعر هي نفسه ليعتاد يتجدد دائماً بتجدد قارئه<sup>(15)</sup>.

ول يمكن الشاعر السعودي مسرماً تجاه التيارات الشعرية الجديدة بل مرجحاً بكل جديد، ومجرباً إياها، وقد أسهم في خلق مزجه هذا لاستقبال ولاندماج والمشاركة والتأثر بطبيعة المجتمع السعودي المفتوح وخاصة في إقليم الحجاز مصدر التجديد وطبيعة المدع السعودي الذي لا يحسن فكر بتعديلات التفوق حول ميراث، فهذا لشاعر عبد الله لقرشي يبين لم موقعه من التيارات الشعرية الجديدة وهو يقول (وهو يكن

تصالي بحركة الشعر الحر غربياً عليّ و معارصاً شكلاً مع يحي هاني،  
معدّ تحييت، كما هلن، عن القافية ذات الجرس والريث وهي كثير من  
قصائدي لأولى نهجاً إلى توسيع لقافية في القصيدة لوحده، ثم النهج  
عقوي إلى الاستطراء الشعري غير المتردّ بتحكمة القافية زلي لا انتقال في  
لقصيد الواحد من بحر إلى بحر أحياناً، مادام أن لموسيقى نظل  
متأسكة ولا تنأى عليّ هذا الانتقال<sup>(16)</sup>.

ويقول أيضاً (واعتقادي أن الشعر الحر لو سيقتر له لبق، لأنه  
قصر - في أغلب الأحيان - على لرس من بعض الشعر العمودي وقد  
لا يعني به أن يكون مقفول عهدي شكلاً بقويين سر على نفسي محبب  
إليها)<sup>(17)</sup>.

ومحدث - منفتح - على الاندفاع في شعر سعودي كانت فحجة  
التجديد لسمون حتى مسون تسكن والمصور وعرب الأستاذ  
عبدلرحيم مودس شبح لأمه أي أدهم شعاعه ماسكر ولتأمن،  
وتوسيع رده ما خرج عن شظية الحداية لبحر ليس لا مخاطب لا  
لقب وحده، وانتي تظهر بسطه هاديه والقلب ليس هو كل شيء في  
الإنسان، بل هو قوام الجسد، هناك (العقل) الذي لا يحس بالشعر أن  
يسى مكانته من الإنسان، وأن في إشرافه في عالم الشعر وثقا بمسوى  
الشعر نفسه، لهذا يفتقد مصاحاة (المجود) و(الكواكب) والحديث عن  
(الأفلاك) ومجمل لغات، وفسحة الحياة، وتحرير لطرباب السلسة، فقد  
كل هذا في غير شعر الابتداعيين، إذاً لهذا هو المفتاح... الذي يجعل  
قادر على دراسة آثار الشعراء لجندبى، ومن هذا النوع فحسار،  
وتطبيقات عليّ مفاهيم الشعر الجديد<sup>(18)</sup>.

وتستطيع أن يستميط من قول الأستاذ أبو مدين خاصية هامة من

خصائص الشعر الجديد بما فيه تصبئة الشعر، وهو دخول العقل في تنظيم التجربة لإبداعية بصوره وعية، الفعل الذي يعرض توصياته في كيباب الباء، وتنظيم من خلال المقطع لصوتي والتشكيل التصوري ومسحى لجملة الشعرية وعموصاتها، والتعامل مع لفكرة كعالة جدلية جبة مفتطعة من جسد التجربة مسامية الرؤى مفتوحة العباس غير مصبولة بعقه مرحلي أو مقنونة أو مشككة بملاص خاصة، فالشعر الجديد يعرض رؤية

لكن هذا لا يعني أن التحدث له يقابل بتيار مخصص، بل كما كان هناك تيار محددي مسحر في المقابل كان هناك تيار تقليدي، وكانت الساحة لديه مسحة خمر مبعثرة مسيطة بين حديد ولقد، وتقطعت بدلالة على هذه القصيدة حسب لذكور عبد الله لعرض لكلها لتيارين

لنصار النقد وهذا مقتضى من خاصي مسطرة فيه إلى الأبد، عكس المظاهر محدودة من مسحة حديدية تبتدئ بعضها دوراً معتقده سوتف عند هؤلاء، عند هذا المنصب أن من حولهم ولا يصنعون إلى الأصوات الشعرية الجديدة، بل منهم ليسرفون في تكرار حد الواقع لشعري الجديد فيدهون إلى لونه تصحبه والشامة بهد والحدري يجثون به وزمنا عدة بعضهم لوباً من المزج لساغر على قيم الشعر، وعلى موروث العرب التراثي والثقافي إذا هي فتة لا تعطي لمحة جديدة، ولا تقبل منها الجديد، ويكاب مشاكسة له، مجهدة ألا يصل حد الجديد إلى ثامن، حوماً منه ويرما به، وقللاً على محرونها لمحط في متحف الذاكرة).

ما التيار الجديد (مهم المعشرون في المستقبل الذين لا يرون في الماضي إلا إصاعه لمجهد، واتفاقاً للوقت في غير ما يحسن أن يعني فيه،

وهذا أكرامه لعقل بتردد مقولات تجاوزها لفكر الإنساني وبس عليه  
 ووصل إلى نتائج جديدة فهم استشرافيون رويونيون يعيشون من رائحة  
 لطر على أنه بحث للحياة، ومن صوت الريح ودمعتها على أنها إشارة  
 أبديه ضد السمكون، ودعوة لتعبير والرحيل المرحس إلى مدن لشمس  
 والصوم بعيداً عن العصه، والقديه لديهم ظل والسامري في وجدانهم  
 حياء، يحمل رائحة لعدم والموسيقى الصيقة في الشعر المعتدل من سجان  
 تعود التلدد بحس محبيه وتعديبه بهذا اللون من الموسيقى المقتبة،  
 وانقرع البقية التي يظن بها القدي، إلى النص اقتد، أعنى لا مبرر  
 له، إذ فيه العاء طمس العقل وتعطيل للمكة التفكير، وإرقام على  
 التأسى، وليس الحاضر عند هؤلاء المشرقيين استراهم لتقبل إلا  
 عكارة صغرى حاسبه بتغير بها بس من حد ر - سر صعب والكشف  
 الجديد، وسنجد بعد ثم المشر ثم صغرى حد ر - سر صعب، حشرقة  
 ربما يكون منبجبل هوكلر، في رلان لبارب آ - سويج، ربما ك - مثلهم  
 قياسه في فترت رت - ساروت - حكر، ثم علامات الطريق عديدة ثم  
 اعصرت، ساروت وفوار وقبلهما البيركامو، وربما كان البوت وربما كان -  
 أبعد مدى في ذاكرتهم - بولدير في أزهار الشر، وقوسمير رحي دي  
 موباسان.

ولفتان لا تلتقيان في شيء، فالأولى مولى في الماضي والثانية  
 ميمعة شطر الأبي، وكثيراً ما يتفاكان ويتعاركان دور أن يكشف كل فريق  
 عن وجهه أو يستقبل الخصم حصه، ربما وجلاً، ربما حباً، وربما حذراً من  
 ستشر، هذا الخصام إلى كل شيء، إذ إن لفرقه لا تقف عند لدقة  
 الإبدع فيه تدر ما يكون هذه الدائقة صورة واحدة واضحة لهد الاختلاف  
 لواسع لعين لذي يشمل الفكر والحس والموروث والانتظار<sup>١٩</sup>.

### خصائص قصيدة الأثر في الشعر السعودي





رہی:

تستمر تبعية الشعر السعودي لزمر التجديد الشعري، واستسهل  
تفتيح دور المقلد لرواد قصيدة النثر وبذلك حجم امتداده فوق رقعة  
شطرنج "وذلك الرواد، والتقليد والتبعية هما أثران للجهل بتقافة التميز  
وكيفية الاستمرار في بناء تطوير العملية لإبداعه وإفرازه في إنبات  
محولات الأنظمة القارة علم مستوى التكوين.

- لتجديد الإبداع، يقوم على ثلاثة محاور، رفض النطاق القار، لتعامل مع السوق المتغير، جاعياً بألية المحاكاة والاقتداء، ثم خلق لمنتجات الخاصة بحرية لاسعة، رفضاً لحرف الفسيفساء، ثم رفض التجميع، وهذا ما يفسر توجهه داخل دائرة التشايع مع الآخرين، بقدره تحقيق نموذجاً مبدعاً، بتجربته شديدة، على ما سعى إليه كروم للتطوير، في صناعة تربية خاصة كـ (شال الأسماك).

- شاعر قصيدة البشر بحسب صوت رفقن ولكنه لا يملك رقة أو  
فلسفة. والشعر الجديد كما يقول أدونيس (رويا والرويا طبيعتها قفرة  
خارج المفهوم، السائدة، وهي إذا تعبير في نظام لأشياء، وهي نظام  
النظر،<sup>20</sup> إنه لتعدد على نظام لأشياء، ومعهم ماتها، والتعدد  
بحسب من الرقص، فالرقص صوت للتوحد، والرقص لا يلزم التعبير  
ولتكويش المختلف، والتعدد فعل تعبير. لروية التي تجعل الشاعر  
قاسماً وفق فلسفة جبران أي عصي الإذلال، ولروية كما يعرفها ابن  
جلدون (مطالعة النفس لمحة من صور الواقع مقتبساً بها علم ما  
تشوق إليه من الأمور المستقبلة).

- تطلعي بحاف الموهبة تسام القوائب الجاهرة لقعيدة النشر، وكتاب انشر



## 1 - أيتها - الفتي نصيدة النثر

(كل ما في الطبيعة هو إيقاع ووزن)

تمتصو هويجو -

تتميز نصيدة النثر عن سيطرة النظام الموسيقي التقليدي للنصيدة (الوزن والقافية)، وتكتفي بموسيقى السطر الشعري أو الجملة الشعرية وكانت لها تعتمد على تعريب فيه عدة نسخ منظومة الموسيقى التي تشكل في النهاية نمطاً خاصاً من الموسيقى، ونصيدة النثر - أيضاً - نظام موسيقي لكنه يظل في تكوينه ذات خصوصية، (موسيقى لكنها ليست موسيقى خصوصاً) لا تعتمد اعتماداً كبيراً على موسيقى ذات سيطرة لإيقاع لجاريها وإنما تعتمد اعتماداً كبيراً على سيطرة كل عنصر كما يذهب دوريس، فكل ما في النصيدة الشعرية هو دون سحر من لأوزن منظومة. لكنه لا يفسح إفساحاً موسيقياً بل يفسح في أوزان مختلفة يصلها الشاعر عفو الشاعرة من تسليح أحد الأوزان سلاحاً في حاطره، ولكنها لا تظفر غير بمرتب جديد يمد في مجموعها وتؤلف من نفسها في النهاية الهارمونية واحدة (نصيدة النثر) موسيقى بدون إيقاع ولا قافية، مرن وحار كي يتكيف مع حركات الروح لعبودية وفوجات الخيال ووجفات الضمير) كما يقول بودلير.

وأصبح نصيدة النثر يرجعون موسيقى هذا النمط لكاتبها إلى (إيقاع داخلي) يبنى على نقيضات مختلفة يعنى للنصيدة نظاماً إيقاعياً خاصاً قائماً على أساس تكراره واستعادة بعض العبارات والكلمات والصورة بشكل مختلف، مثل تكرار كلمة بمعناها وعودة لآدم معبى على مرحل منتظمه، كما نجد في نصيدة (عالم بطرفي) حيرة، يقول

وعا كنت نورا... وعما كنت ظلاماً... لست أدري

رما كنتَ بعثلي.. رما كنتَ بعثي.. لمبت أدري

وفي نهاية القصيدة يقول

أنتَ بما مكنكاً الجفن الذي امعد سهره.. وملقى الدرب الذي تاه  
دربه.. وجوى العاشق الذي طال سهره.. فتطلى التور وتنفخ  
النار.. وأنا قبلي يا وصالي  
لم أعد.. ثم أعد.. لم أعد أدري

ولتفكير بمقاطع البداية من الحاقة والساح عبر هذه الوسائل للمكرة  
لشعرية و الرقبة التي تسود المقطوعة بان تلتف حول نفسها وتعمق  
القصيدة مشددة على جو سهره به داخله سهره رند موظف البناء  
السري ، ثم من مكتوب بظرو سكال صبيته خدمه هدف من هد  
لوع ومن هد لوح قصيدة (تبعه محتوراً) يذكر عذري نصيبي

يا صاحبي

حاربت ألف مرة

دخلت ألف معركة

عانقت الأكاب السهوب

والسهام.. والرماح

لكنني

ما خفت طعم الهلكة

إذ كنت أنت صاحبي

يا صاحبي هزمت ألف مرة

لكنني لم أدرك ما الهزيمة

وعدت بالصمود.. والعتاد.. والمزينة  
 أختطف النصر من النهاية الأليمة  
 إذ كنت أنت صاحبي  
 وقصيدة لست لوركا لحمد الفقيه  
 لست لوركا  
 وكأنه كان آخر من ذرف على أعتاب مشهد الخروج ليكتب تحت  
 الصليب  
 لا غالب إلا الله... لا غالب إلا الله  
 وهمس أن يقع حائلي على حائل ليصدم إثر آخر  
 لست لوركا  
 لأغسل خطاياكم بنمي، الذي انتظر أن يكون غيمة من دمع أمي،  
 أمي التي أحب حسدي لريح تهب من ناحية حنيتها الذي يرق حنايا  
 الناي  
 حنيتها الذي عصف كهيئة خريف  
 خريف يلقي على النوافذ صباحات شاحبة  
 المياه التي طلعتها أسارير الضوء  
 المياه التي أعارتنا شبقها ذات يوم  
 الماء الذي تنغره الحشرات  
 لست لوركا  
 لأرى أن الغرقى لن يكونوا نفايات تكس من رقاصة المياه  
 تعتمد قصيدة النثر على تفاعلات الموسيقى الداخلية، وهي بذلك

محرص على إيجاد كل تقييد هذا النوع من الموسيقى عند تشكيل السطر الشعري أو الجملة الشعرية، والموسيقى الناحية تعتمد في تقييدها على جملة من العيانات، كالتكرار والإراحة الدلالية والتوزي وحروف المد وروح الحروف والكلمات، بحرسها وعلاقتها المعنوية والبصرية. يعكس حلقه الخالة الانفعالية والاقتصاد الأدائي. ولانفتاح الدلالي، ولجس وس التعميم وصنع المشتقات ولتقطيع والتركييب الصوتي من خلال لتقبلات الثانية، لايقاع تصاعد مقابيل الإيقاع الهابط، ولحفظ هذا وصفا في

نصوص (صالح الحويش):

للبي نثي

أنامل وقيلة طولة

رجل نثي

تفتاه نقالبد القيلة

طقل نثي

يمارس فنون

نحن شجي

يعفني به عاشق صلولك

بحوار

نبر القليل

وهذا ما يتج في تصيدة النثر العم التورية الممثل الأقوى لموسيقى تصيدة لنثر ويعرفها التوحيدي بأنها (الاستحالة لصوت من سببة سريعة إلى سببة غير سريعة المدايح وموضع سر حاب الألفاس مع تمام دور من دوار لإيقاع، كما يعرف الإيقاع بأنه (أعمل يكبس زمان الصوت بعواص)

متناسبة متشابهة معادلة) والإيقاع هو ناتج حالة افعالية مدركة من قبل المبدع بما رص دوره الباطني من خلال تفعيل الناثر بين ليس للعمية المسطمة وفق سجع ابهائي معصوص بعدم إليه الشعر، كما يجد في قصيدة (اللثة) حزام العتيبي.

بحارة مهاجرون في الصدى... ويبتك الصغير يا حبيبي

ملطخ بالليل والمجر..

وكفي الأثقة المملئة تزل التاريخ والمطر.

تزل التأويل والسفر..

هنا.. هنا.. يكون اليد والصبر..

وطابع البرد..

جرة معتقه

في حلقك الجميل

قنبلة مؤجلة..

لما الذي متسائلين؟

كراسة مرققة.. أم خاتمة من العقيق؟

هنا.. هنا.. نهر من الجنين - يصاب بالدوار - يصاغ

بالنشد.

ما الفرق يا قصيدة الجنون؟

بهني وبين من يشاهدون؟

تؤدة قصيرة و... صخيرة ومستوي المعطون..

وعندها يكون يا صديقتي ليل ولا يكون.

ارض ولا تکیوٹ

وننصح الأطفالي والجرائد المعلقة..

يكون ولا يكون

وللإيقاع أنواع، فهناك الإيقاع الصوتي، والإيقاع البصري،  
الإيقاع الإدراكي، والإيقاع الصوتي هي القصيدة لتقديده تمثيلها  
الموسيقى الخارجية للأصوات للصوت للحروف، أما الإيقاع البصري يتم  
من خلال لتصديق الذي يتم من خلال البيت الشعري لمُطَّيَّر مع إقافية  
المذكورة بهيه كل بيت، لا بد أن يكون على طريق توسيع المعنوية  
والصور بعمق من القصوى من حيث، أما على مستوى تبسيطه البصر  
فتمنع ذلك، بمعنى البصري من خلال الاعضاء، على معنى البيت  
لصوتيه للحروف استحضار المعنوية على تكرار مقطعي من خلال  
ترتيب صوتي خاص للبيت، من خلال يتكرر للنظم لا يتبعها روح  
العناية لتبسيطه شعر، ويعبر مثلاً لذلك قصيدة (أطفا) (تربص) لأحمد  
الغزني

تاریخ

أطرافنا... أحوالنا

أشعارنا.. فنن القراء

روايات

منها هنا لغة المظفر يا أيها القاموس جتالو.

انتخابات

والهوى لا ينظر



## أحلام الشجر! حدثني عنها يا امر

## لا تبق من سهر الكلام

ولا تفر      مطر سفر...      عمر ظهر

أما لأبغاع الداحلي لقصيدة الشجر أو ما سمي به بالإيقاع الإدراكي،  
 فيعتمد على المشاقصيات، لذي يعجز ديماميكية قصيدة لشجر العدم  
 ولسكون الجمال ولقيح، الشجر والحجر والتأقصر ها يمثل سمه من سمات  
 قصيدة الشجر، القائمة على المرد على الرؤية محور نظام الأشياء، وتضيق  
 الأنظمة الشبيهة ومحاولة إعادة صياغتها من خلال تمهيجها مع الصد، وكأن  
 لسان داحلي يقول لا تعرف لثوات الأمان المصبات، وقد تم تمهيجها  
 غرضها، سرياسيها، من غير تحريم في غيبه بسند، ريثه من  
 لغات الداحلي بسند، ويرت صورته بمرور العصر ساطع، بهدالات  
 جديدة للانداء، يسر كسبه من، لثة لثعلل، صف تميل، كثير من  
 لإبهه، أندي يحتل كثر من، وبل، ركني أن يسب عطشه من لشجر يد  
 والسرولة من محض، حارة، كما يدل لكثير، لقد ولعلي  
 أشير إلى قصيدة إلى أبي (أحمد الخلة) بمثابة لهذا السهر

شمرج تفقد الفرقة للذة مواءها.. للذة تمنعها

بعض الظلال الأقف وظأة من البهاض الشاحبه.

شمرج! تشيل الهالك من الصمت توسع له شلاً في

الناظفة...

شمرج! وما تستجيب لهذه الريح التي تمسل من

الشق وتنفخ ما تراكم، تمراه الأرواح وما شق في

الأعين على جذوتها! الفرقة الراحقة في، بهاض! لم

يتفطنن أو يأسى لما يحدث.

إن خصوصية التركيب الموسيقي الداخلي التي يتعامل معها الشاعر في قصيدته تشر أوسع من مجرد هوية ذات علاقة نحوية، إنه يتعامل مع تلك العلاقة كعنصر خلق كانس هي من العدم. فالتركيب علائق مشابهة من الجمل التوليدية التي ترتبط بالصورة اللفظية الأولى للمعنى مصدر استاج صورة فونولوجية منظمة الهدف، ثم الجمل لتحويلية، وعمية التحويل في بسى العلائق النحوية تقوم على عناصر منها، الترتيب وهو ما يقوم على تقديم مورفيم و ناجرة لقصديه مخفوضه. وهي تعتمد على مهارة استقل مورفيم من موقعه الأصلي إلى موقع جديد لتعجبر بهاء محضرس (الكلمات تنتمي في نظمها اثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعنى في نفس، كد شوب عند ماهر جرحاس كد ك زيادة والهدف، كد ك لاخرية والسند كل ذلك عناصر تعتمد لتحويل لعلائق المعنى لنحوية التي هي مصدر من مصدر اللفظ (الراكبي في قصيدة سر وتستطيع ان تطلع مثالا لهذا قصيدة هادي) لأحمد لمرج

ها لقاء...

هنا ذكرى...

هنا ألق...

هنا بقايا رغيث عالق... يدي..!!

ترتيلي لفق... مزوجة بكم

مهمرة بالمضى...

أواه يا كهلدي!

«بهر جبل الدجى والفجر»، أستمعي.

للهدا!

ما لا يجر الجبل من مسدا!  
استودع ... في «السرا» لي جلا.  
من نقطة السطر.. حتى آخر العدد  
لما كتبت «بقايا الأعمى» في لغتي.  
تجبر «الليل».. في نهضي ولي جسدي!  
أسير.. موزعا، في الدرب.

## خطوي

«سمن الهم».. يعملي الرصيف  
تناسى الرمل... والتسيان ذكرى  
توثّل في مسانها التزييف!  
طريق «لما» مفتوح... ولكن  
وبعيد اللّج  
يلججه الحريف!

بوجه عاتم يهب العشايا.  
«كنافة» تضيف نولا تضيقه!  
أراك «الضوء» في كون معاق  
كسبح..  
كم ترصده الكنيف.

والنوتر لدالي يعتبر من سميات الإيقاع الأدري لقصيدته  
الشعر، يعتمد على لنقاط البيوي من خلال صبح المتصادات والتركير في  
تعبئتها، وهذا ما منحها اضطراب فوضوي، فالشعر عند الشاعر قصيدة

الشعر فوضى. كما سنها أدرييس، وإن كانت الفوضى عند أدرييس تعني التجريب لا العشية، (في كل قصيدة شعر تخفي دفعة موضوعية هدية، يعود تنظيم هديسي ومن الجميع بين الموضوعية للجهة، والتنظيم لعمى للجهة أخرى، وليس لوحدة بين السيفيصر، سمعجر ديمايكية قصيدة أشعر (المخاض) كما يقول أسى الحاج ويصرب لهذه الموسيقى قصيدة (خوف) لعبد الحميس:

كسرة ضوء في العتمة

عشى

بين جدارين

ولدت حلائك تنقيع نفس الأشجار للأسماء

تعلق عينيك بها

نفس السموات الزخرة

تحميها عن صورك

لو فطراً ينمو،

لو تشرح كهدج يهكي عزله..

ستعش على غريان لآلة في بحة صوتك

لو تسقط من جرف لتوازن قنميك

على كسر زجاج

ستحصل مما سبق أن الإيقاع في قصيدة الشعر هو محصور العلاقات الداخلية للقصيدة، أي هناك ارتباط وثيق بالدلالة المرتبطة أساساً بالصياغة اللغوية، هذه الصياغة التي هي عبارة عن سلسلة من الحركات الصوتية المقترنة بسلسلة من الحركات المعكربة، وحركه مرتكزها

الأساسي الدلالة للمعوية المصاعمة، تسير مع النص وتسهض في سيج مكوبته لتوليد دلالة الهائية، بحيث تكون هاك علاقة ناثير وتأثير بين الإيقاع والدلالة<sup>(34)</sup>.

وتصيدة النثر تعتمد على الجملة الشعرية التي تقابل لسطر الشعري في شعر التفعيلة وتثل الوحدة في تصيدة النثر، واجملة الشعرية هي تصيدة لشر تختلف عن لسطر الشعري من حيث عدد لتفعيلات وتشكيلاتها وتكرارها، وفق ما سنه يارك الملائكة في ترتيب تفعيلات لسطر الشعري.

مستعلن مستعلن فاعلن

مستعلن فاعلن

فاعلن

مستعلن مستعلن مستعلن فاعلن

والجسد الشعري يختلف من لسطر شعري مع ن كنهما بنية موسيقية و لسطر شعري قد يخل من مع فصائل رخمه لشعرية نفس واحد محمد قد قتل سطر شعري أو أكثر، والوقوفات وسيلة إذ استعصى استمرار معنى الجملة ولها قانون يهجد الشاعر وفق مرئيته، فقد تكون الوقفات بعد عدة سطور أو في السطر ذاته فهي بمثابة أثر تقطعي لمراد قد يقصد إليه الشاعر، والوقوف الذي يمارسه الشاعر بعد عدة سطور شعرية أو في ذات السطر لا يعني بالضرورة دلالة صوتية، بل إعلان لهاية الدفقة لشعرية، وهناك قصائد شرية قد تجمع ما بين نظام السطر الشعري والجملة الشعرية.

ما لقافية فهي تتواجد في لسطر الشعري، ولكن بألية تختلف عن القافية في تصيدة القعدة أتيح للفقارئ الوقوف والحركة في أن

واحد. وهي لا تعتمد على المجيدة الدعوية بل تعتمد أساساً على الخاسه الموسيقية لدى الشاعر فضلاً عن الخصلة اللغوية كما يقول الدكتور عمر الدين إسماعيل. أم الجملة الشعرية فلا تعتمد على لقالية، لأن نظم الوقفات يعتمد على النفس الشعري، الذي يمتد لأسطر و سطر أو الوقفات في السطر ذاته حسب المعالية لتتدفق الموسيقى استمراراً أو نقطه

من تصيدة المواقف لهاشم المجدلي، يقول فيها:

تتأني عليّ...

وأوقف ظني.. وجهي.. رجلي يدي.. وأوقفني عنوة

في سكور لدنالي، والفهب بحبيب عن ناظري حكمة

النار والماء، ولعنون عن الملح يختصمون عن قفزة

من سد، تدلها حمة الشعره لا سي لاقت حية (باسي علي)، انتهت يدوب عن - مكه سي سحب مصر موسيقى لدحلية فكانت بحدة قافية، وفي السطر الثاني، نلاحظ أن الجملة الشعرية قطعت بالوقف أربعة مقاطع، كل مقطع يحمل دفق شعوري، ولعل ذلك حتى يمح للحظة حلفيه دراميه للجسيد لكن رغم الوقف لم سه الجملة لا في السطر لثالث عند كلمه (الدنالي)، كما نلاحظ استخدام القافية نهاية السطر الثاني الثالث والرابع (عنوة، حكمة، قفزة).

ثم تابع لها - بالاعتماد على تصبهي لجملة بمصدر موسيقي تابع بها المفكيم ظني وجهي يدي، ليقفل الإطار الموسيقي بمعجمه الراو والنا - المربوطه (عنوة) وكرار لتشكيل موسيقي من خلال حكمة قفزة، ومن ذات، التصيدة يقول الشاعر

وقال: خروج الغراب عن الماء نور

## ولأما دخول التخييل إلى الرمل ناز.

والإبداع الموسيقي لها نتيجة ثنائية التصاعد والهبوط بين مسمي  
الجملة الصوتية في قوله (وقال حروخ المراث) والجملة التوليديه (وأما  
دخول لبحين) كما أن البصا (السور والبر، السرب والمجبل، حروخ  
ودخول) ولعمري في المقطعين يهبط من الأعلى إلى الأسفل

ويحتج هذا الجزء من نصه بتكرار (أحروخ)، (أحروخ)، (أحروخ) من حيث  
أن لب - الموسيقى لهذه القصيدة عمود على الجملة الشعرية ووقعاتها  
القافية، من خلال الجملة الشعرية، الذي تعامل مع هذا الشاعر معاملة  
لنظم شعري، لا بد من أن يكون في نفس نظم لشعري  
والجملة الشعرية، لا بد من أن يكون في نفس نظم لشعري  
واتها فاعل، لا بد من أن يكون في نفس نظم لشعري

ولربك الأمل عند نصه، هذه الأمل، لصعد المصداق، وهي  
قصيدة نثرية يتنوع صيغها ويعد صيغها الموسيقي في حنية، وأن  
كانت الموسيقى ظاهرة كانت تحت أحدا، ولعل هذا الأمر عائد إلى  
طبيعة موضوع القصيدة، لا بد من أن يكون في نفس نظم لشعري

## رحلة المراحل سعد المحمودين.

(1)

(في الرحلة)

يمكني بأن السنين

قد جال في البلاد

سبعاً من الرحلات

لأق فيهم من

عجائب الزمان

غرائب البشر..

لقد دونت جميعها

في النثر والأشعار منذ أقدم العصور

فكان ما كان

من

روايات

الرواة

يعتقد معظم سبق بحسب شعريتين سبق لابن عبد كلمة  
البشر، والثاني عند الرواة، وكل جملة تحتوي إيقاع تعبيلي

(فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن)

وتعدد هذه الأبيات قد مر في المنقطع في ثبات من الثقافية  
في السطر الأول، الناس (عدد لـ)، كما أن سطر سروج بين  
الحروف ورد موسيقى نظيره، المنقطع (عجائب غريب)، تكرار حرف  
لراء، وهو حرف تعبيلي مكرر (البشر، لأشعار، المعصور، روايات،  
لرواة، لشكر، بين كان ما كان)، تكرار لألف (يعكس، ان، السديده)  
لامتداد المس لرواية للاحتمال الفائت، إن وحول مبة السرد هي لفصيدة  
الجديدة، حول الفكره لشعيرة إلى حالة احتمال بعض الشاعر من حالاته  
تحسين المحمل بدلاً من عرصه كما عهد من لفصيدة الكلاسيكية، كما  
ملاحظ لتقدير لمعني الصمعي في التفاعل بين كيمي، (السديده،  
البلاد، الرحلات، لزمان، لأشعار، ما كان، هذا التفاعل لايقاعي الذي  
سيطر على المنقطع ساهم في نظامها الإيقاعي، الذي طبعه بطابع أناشيد  
لرجل



(2)

في رحلة الير واليهز قليل تنضير السلاسل،  
وبعد تمليد الخيال، حين تخلص كعب النعال،

السطران يحتويان على ثلاث حمل شعريه. ويلاحظ أن الشاعر  
تعتمد نهاية الجملة الشعرية بقافية (السلاسل- الخيال، النعال) وهذا  
الاتساق بين العناصر و لقافية الذي رفع مستوى الموسيقى الظاهرة  
بانصريع بين العراصل، وهذه تقيده صبة غالب ما يجدها عند شعراء  
المرسل المعترفين، الذين يتعاملون مع قصيدة النثر بازدواجية شعر المرسل  
وشعر لتدعيمه

\*\*\*

(3)

مبحر نعن المذابح امطلي صهوة الحرفية  
تزودت بامتلاعات نراحت أمانتي، تنفع في صورة الخيال،  
متطاداً تكور هبة تها للشمال...

تتبارى بعدها كل الجهات.. تدور الطواحين في  
مستقراً لها/

قاعدة للتوجه أخرى، وتكمل أخرى بما تفرغ من  
ساقطات لها بعد التلاحق.

مبحر، صاحب، طائر.. كلما كان وقت الرحيل بأي  
واسطة.

أجهت، وأجهت.



تقوم بها شقة تبلغ الأخت التي قريبها،  
وتفتح في ساحة اللاكيان. /  
يتعشأ يتعج عاصفة..  
تلف ومضى الميون التي في الحيا..  
تختبئ..

لعل المكان استدار.. استدار!!!

بدأ المقطع بسبب حفيف (الأ، 5-) ووند مجموع (فرو، 5-  
وسبب حفيف (عا، 9-) عيفة، (أعلائن)

لكن يدع ترسيمي يجب على المقطع 'الين ين البهار،  
بهار، لب بحس ستدار، استدار، القضا حفر يدعى اهر بين  
الكرة وامرته (الين لند بهار بن طول القصر) تافيه التي  
أحسب 'ع غفر بلشعر لقصده عا حسون ديق (بن ملال،  
كيان، استدار، قصور اهر للإفعا العا يكوس المحتفل انكور، تخرج،  
دار، استدار)

\*\*\*

(5)

أقلت على شقة القرع صبحا / بياني  
سألت الحبر؟  
فقال: أبيع الكلام

(تكا 11 ب)

نثراً وشعراً

شعراً ونشراً

(وأردف)

لذي الدواوين والأغنيات وحسب العريب من المصنعات  
وعندي قصائد للحامات

لذي النصوص..... و..... ص

(أبيح.. أبيح)

أنادي صراحاً

(أراج.. حورور (أراج)

فهل تشعري أو تشعري إليّ مشعر

أريد الزواج لشعري

فماذا تقول/ملحاً يصيح

الحق، وأجيب.

فهل أن تنتهي صلاحية ما أفتنيه.

فعلك تكون نهاية روعي «أنا»

بقمل المساقفة مني «أنا»

لأنني «أنا» ما اطلعت على سفر ما قد يكون.

ولما يكون قد تحول لي

\* \* \*

بدأ المقطع يوتد محموم (أفك) وسبب ثقيل (ت، ع) وسبب خفيف

(الي، رعيه (مفاعلت). وهكذا نصي التعبيد في تكرار متناسق.

(متفاعلت، متفاعلت، متفاعلت، فعول )

بطالما المقطع بحروف انفجارية ( لثاق، الياء، اللام، همزة لقطع، الشا، وتعود الأصوات الانعجارية المهيوزة على ثلاثة محاور، الحبس والإطلاق وصوت يسمع لإطلاق، ويعتمد على ديدنه لوميرين الصوريين

لاستفهام (سأله الحبر) شفق النسيم بمستوى علاقي قصد إليه لشاعر لفتح مساحة الحوار فيما بعد، امتد صوت الألف مع يد به المشهد، لدي فتحة بايقاع مستوي عن طريق نقيه لتكرار اشراً وشعراً، شعراً وشرأ، ولإعلاء من يذوق الترسيم التي تصاحب العرض يكرر تعميقة (ما علات) (أغيبات، ملصقات، خلمات) ثم ينتقل من إيقاعية التعميقة الى إيقاعية لتكرار (أبج، أبج) هذا لموع هو مصاحب لمستوى (لعل) يسرع من حبه عرض به حبه سطر والعرض أقوى من سطر رصداً يعود به حبه الطيف سطر من إيقاعية التكرار رصداً له غير تكرار الحروف لدي دغ وحور الإصرار في إثبات حبه الاحتباس في الإنشاء من حبه صانع زبنا مشهد، وهو يدكرن بامسرحيات ثمر حبه من شعر، وكل ذلك به عن طريق لتقابل والتكرار من حبه شبه اصروا أباد والاء، وهي أصاب اوراقه تكون حبه حسي به سطر حاسب حر يد برور وسبب بمرعة الاسمان مع صعب في قوة النفس ويسمر السوع الإيقاعية فيكون هذه المرة عبر نشطين البالث بين الأنظمة الصوتية ذات الجنس لواحد اثشري، تشير، مشتراً، ثم تعود إيقاعية التكرار ضمير المتكلم (أنا، أب، أ،)، وتكرار يا، المتكلم (مي، لشي، في شعري) ولتبادل بين إيقاعية ضمير المتكلم وضمير الملكية، أصغر جو الممولوح الد حفي مبدأ كالمصدي ودينية تردد صوب اللانعي داخل الاحساس، ثم يأتي نسق حر من التكرار ولتعدد (أادي صباحاً، مساءً أادي) لكنه في هذه المرة يعمل إيقاعاً آخر بالانتقال من جملة محولية الى جملة بوليديه، ولتحول في الكلمة لأخيرة تحول بالتقديم والتأخير، تقديم الطرف على الفعل، لأن المساء هو

ما يشير الانفعال، والإيقاع في قصيدة الشر، مبني على سببهات لانفعال. فهي نصباح ببرر معنى لفعل (أنادي) لكن في المساء، لزمان هو من يمثل الأهمية لا للفعل. وتأتي الجملة الشعرية الأخرى وفق ما سبقها محصورة بين إيقاع التكرار (المزاد، المزاد) وإيقاع التوازن بين الجمل لشعرية القصيدة (الشعر، الأغراب، الصبير، المقال، الديوان، القصيدة)، لكن بعد لاقصود الأداة عبر التوازن بين لكلمات القصيدة، يستدل إلى بداع لامتداد الذي نفس غير تكرار حرف الألف (هدا، امتدد، عندما، لزمان، أصبح، لتتاح بالمجد) وفي نهاية هذا المقطع تتوجه مع جملة شعرية واحدة، بتفجر إيقاعها من خلال تكرار شعبيات الحرف دي لجس لوحد أحمر مسروق بحمر مسروق وسقط مسروق؛ هكذا يقلل المشهد الانفعالي بتضاد ومانتي، تستمر حالة التوهان

(6)

وسعت الصبابة

تناثر الكلام

وقع حافر الفرس

على الرمال والحصى بفجر الصيون

وماتت الأشجار تحتلها عاماتها الجذوة

وكأن ما يدور/

بالقطوب قد نشأ،

وما كفا إلا الكلام.

تعثرت خطاه في حراشف الندم،

دوقا سقم

توزعت قلم

هناك يفرش الكتاب، يعوم في حقول الفكر والعرفان

يلتصق الجريدة

بقيد الحروف،

وينظم المعارف،

ويغزل المخبوط من ورق

ودولما قلبي يوزع الأرقام، ويسمع الزفير من بعيد

وإنما يصف بيده نحو مدغيبه هذا، مقطع بكر، تريب لميم، هو صوت صامت نحاسي يوتي أي دونه يوترس لصبيبي. الكلام المقام، (رمال)، به بكر. اسمه بالأزناكار على صيغ تريب تريب مسجيم (كاهل حافر عيون جد و...). بكر تريب صوت ذات لا طلاق الاتفعل مدح من أصل لاجبال نائب دلججا دعاتها، به يتسرب رثيبي لإهدح من حلال بكر، صوت مدح، دلججا، عيسى، لي، كن، المقلوب، لا بكلاء. هكذا نحس نبتد في مدح مدغيبه لموسيقية من حلال لحن مارجاً الموسيقي لظاهرة بالموسيقى لذاجيبه لأن طبيعة موضوع لحن، وكما أورد الشاعر أن يكون ذات طبيعة راجية أكثر من كونها تعقيدية. وسعيه لإثبات حاله البحث لا لجدليه فرضية التواجد، لذا لجده حر اللحن جامعاً بكتروبيم معين من حلال صوت الصامت المتكرر (الراء) (وراء، وراء، ٢١ و ٢٠)، وأجيراً، يظل لتشكيل الهندسي لعصا لحن، فانما على قنائل واحلاف إشكال خطية أو هيسية بصرية معينة. وعلى توزيع معين لمركبة الأسطر والمعاطف وفق جدلية السائل والاختلاف

قراءة في موسيقية قصيدة موقف الرمال موقف الجناس. محمد

لشبيتي:

ضممني.

ثم أوقفني في الرمال

دعاني؛

بهم وحاء وميم ودال

واستوى ساعدا في يافتي.

وقال:

أنت والنخل لرمحان

أنت التمرات هات التوى

ورفعت التواقيس

هل اعتزلن بسر التوى

وعرفن التواميس

فاكهة الفقراء.

وفاكهة الشعراء.

تساقبنا بالخلطين:

جبراً يربئاً وسماً حلال

أنت والنخل صتوان

هذا الذي تدعيه النباحون

ذاك تشعبيه البساتين



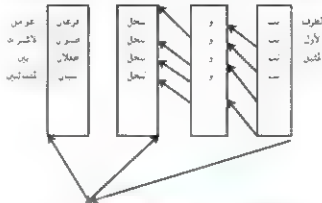
هذا الذي  
دخلت إلى أفلاكه العلواء  
هذا الذي  
خلدت إلى أكنافه العلواء  
هذا الذي في المزيف احتمال  
وذاك الذي في الربيع اكتمال  
أنت والنمل طفلان  
واحد يتردد بين القصور  
وثان يتردد بين القصور  
أصادق الشوارع... الخ.

احقيقة كوس تكوينا كينيف من دُرس إلى الار من سعود ،  
وحقيقة كونتي وكونتك ترجع في أصول تكوسا إلى حقيقة واحد قد تراها  
أنت ويراها غيرك من الناس . استطع أنت وغيرك أن تعبروا عنها في  
صورة لانهائية من التعبير ) = د / محمد ركني عشاوي -

أي إنسان في تكوسه ، الفسيولوجي متحد مع الآخرين . و الموجدات  
في تكوسها الخلفي لدي الجميع متحدة الثبات الشكلي . لكن مواقف  
تجد الموجودات من الأشياء . الأرضية والأرضية من الصد إلى المسق أو  
من المتسق إلى الصد . بما على ما تنتج به من مؤثرات سيكولوجية  
محمدا لاحتلال وتكوين الرؤية الخاصة بعد الأشياء . لموقف من مدعاة  
استدق به يختلف عن موقف حيران حليل حيران عندما وصف نفسه وهو  
يجوز مدعاة فقال ( حطبة تستند في حطبة ) إنها خصوصية لحظة التقى  
التي عبر موقف ،فاعل المبدع من التفاعل لعادي ، والتي تحقق ادفع







4 - تقابل الأنظمة الصوتية

نوع النص	نوع النص	نوع النص	نوع النص
قصيدة	قصيدة	قصيدة	قصيدة
قصيدة	قصيدة	قصيدة	قصيدة
قصيدة	قصيدة	قصيدة	قصيدة

ثم نلاحظ تدرج الأصوات لثانية العلاقة بين المتماثلين التي تبدأ صرخة لسان، ليصبح نداءً مسبارية التطابق، النسوي في السطابق (صبان، طمضان، صوان، فرعان، ورغم لتماثل لا يحسن لدية لدى الشاعر من مقارنة بين قدرة المحلوق البشري (الخلق) والمحلول الإنساني (الاحتمال)، فهو يقدم لنا أسطورة المحلول البشري غير التاريخ، (وهجت إلى 'فلاكه العذر'، مذكراً بقول السياب (عشتار على سائر شجرة

يقول الشاعر (يتردد بين الفصول، يردد بين الفصول) مقارنة بين فعلي الخربة والمصوع، وأولهما يقترن ويكسر الحدود، وثانيهما، يحفظ ويجدد التجديد بالري، مقارنة بين التمدد والخبرة، المحلول البشري، يتمدد

يصحب كل شيء، واللاشيء، يمتد على طول عروق الشوارع وطرارح والشواطئ، ولبيوت والحدائق، ويظل الإنسان مكتملاً داخل حيرته المكان، المحصور.

ويعد مقاربة الدين اللدني لا بعض شاعر من خلالهما لأصلية، يتصاعد الفعل الشعري لانجده حر بعيداً عن ثنائية البداية، إنه يبدأ من البحث عن ذاتية المخلوق البشري الذي يستدرجه الشاعر للحظات من الألم والعياب والبحث عن المفقود أو التاريخ، وهذه اللحظات أو حاسة الاستحسان يدخل إليها الشاعر عبر طريقتين هما.

1 - التقاء (يا أيها)

2 - تنشيط حس التذكر المسبق (شعبي) / كميته،

إنها تجربة مستعدة، هي تجربة من الموت، وليس أعمق من عاليتها لحدي من ذلك، هي ذات لا تعد أنظر سمومي فصلاً، له، رد سر حر من، و من صبر حبس، ذلك يظل مغاير بين المخلوق محسوس مندم من، لا سر، في يد، ربي لقطع الأخير. بتأمل الشاعر الرمان المفقود والتاريخ الموروث (شقت بين لقرتي عهاك)

و المكان الأول و الثاني، للحلق والسببه (يطلق مكه، في لديه كي أراءك)

ويظل البحث عن المألوف من الموجود النهائي داخل دائرة الرمان والذنب والمكان، (موقف الرمال، موقف الجناس) حاجس أمية العودة أو قل ولا تنظير مسعة كيميعة العودة (ألس) إذا عثر على خطاك إذ عثرت عيون الكائين. على خطاك.. وما خطاك

ليست لعوده الحركية بقدر ما هي تثبيت للتواجد وبقاء يتواجد  
الأشياء. لا يبتلع من المستوى الشكلي المعجزة حول حراسا لحسن - فقط  
- (أي جند في لديه كي أرك. فلا أرك). بل يبتلع من يقيس بما  
تأله من جمال. وهكذا يدخلنا الشاعر في منظومة وصفه نحو الجبال  
بحوره من خلال رمز تاريخي. ليجت معطيات فواحي التواجد و لعب بـ  
لقوة والأقوى، الفاء والأبقى. كمنهجوم جري غالبا.

## المعجم الشعري في قصيدة النثر

كلماتي أصوات حياة لا تموت لكلمات

اللغة في تصيد الشرايين وسيلة تعبير، بل هي خلق لحالة احتمالي، تأسس عليه حقله، بحيث يمكنه في قصيدة لشعر هي نمطه ١٩٦٤ في هذا المقام الكافي عن صياغة لتجريبه، لأنها تمثل الصيغ والابتكارات.

قصيدة الشر، رزيا، تمرد، رفض، عيب، فوضى، تساقط، شك،  
جلد، لا زمان، لا مكان، لا استمارة، حزن، تشاؤم، كل هذه المعطيات هي  
التي تشكل المعجم اللغوي في قصيدة الشر عند الشاعر العمودي، وإن  
خفت زوايا الرؤية وابهت أركانها

تمر الكلمة وقت مشورتها بدوائر ثلاث:



وبعد نشوئها تتحرك ضمن أربع دالات:

لدلالة الصوبية	الدلالة النحوية	الدلالة الصرفية	لدلالة المعجمية
----------------	-----------------	-----------------	-----------------

وعملية التركيب تلك يشترك فيها الجميع، لكن الاختلاف يكمن عادة في خصوصية الإنتاج المعوي، بين المبدع والإنسان العادي، فالعامل العادي المنتج للغة يتعامل معها كوسيلة تعبير، وهو عادةً يكتفي بالمستوى الحقيقي للملفوظ للمعوي، في حين أن اللغة عند شعراء قصيدة لشعر (طريقه تفكير، تعبير، ثورة).

التعريف المحددة تعني اللغة المستقرة عن اللامأثبات بها عبد ادونيس الأديب الروحي لهم سطر شعري طرعه تفكير في حظه جميل ولحظة لإنتاج).

فالمعنى هو ما يولد في ذلك نفس يدي محمد على (مبنى سطر الأديب) وعمل على عشرين لغته. ستفهم خصائص الألفاظ وعلاقتها مع جرحي به من مسأله تدرس من نفس لا يكون هي نهيك لغة يفكر في موضوع ما يكون من ملامح لداله الموجبة التي ارتسمت على وجه هذا الكائن لأديبي أو ذاك، والتي حلفتها علاقات اللغة ودلالاتها، بعض خصائص صبغتها وبفضل منكة الخيال التي تستطيع أن تجعل من اللغة والفكرة ولعاطفة ولصوره والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفني وحدة متكاملة وعملًا فنيًا،<sup>29</sup>

والاستعارة النحوية من أهم تعبيرات اللغة في قصيدة لشعر، وتصف الاستعارة حسب التركيب النحوي كالآتي

1 - مركب معلمي لفعل المبني للمعلوم. الفعل المبني للمجهول، اسم فعل مبني للمعلوم اسم فعل مبني للمجهول.

2 - المركب المفعولي؛ ويتركب من فعل ومفعول

3 - المركب الوصفي، ويتركب من (صفة/ موصوف)

4 - المركب الإضافي، ويتركب من (مضاف، مضاف إليه)

وبعرف تشومسكي الجملة في النحو المحوли لسولبيدي بقوله (إنها جمل من نوع يمتاز بالبساطة الواضحة التي تحتوي عملية توليدها على الحد الأدنى من وسائل التحويل) ويقترح لاندون لكشف عن الاستعارة وتحديد خواصها الدلالية والنحوية، تحويل البيت لشعري إلى سلسلة من الجمل البسيطة تأخذ فيها المركبات اللفظية أبعاد أشكال المركبات النحوية، وقد أطلق على هذه العملية مصطلح تبسيط النحوية، ويهدف البسيط لتظهر العلاقات الدلالية (النحوية) التي تحكم المركبات (26)،

وانتبه لسعرة لا تعني لغة حرة غير لغة حديثه، بل طيات ليومية، شفافية، نادرة، بسيطة، خيوط لغوية، لغوية التجريدية في تصاعدها، ثم في تاجها، المعوي، كلمة نروح مثلاً يختلف في لغة عند منحه، في من سحره من الجذب فأولهما على حدة، بل على معنى، بل على لا يهتم بالمستوى الحقيقي في الدلالة الأصلية، وأن المعنى على تلك الدلالة كإيماء، وهذا ما يعنى الدوائر الدلالية للسلطة الواحد، فالكمات د حل عوالم تصيدة لشعر مفق حقيقته المطلقة، بحثاً عن كنه آخر للتصميم إليه، لنا بطل اللغة كائن شكلي، معقد باليقين المثلوث، وانشك والاحاد هـ هو الذي مع البصر لأدبي البقاء، لأنه يظل مدى مفتوح الآن، لكن المعينة تستمر حركة ناسم البصر، وتوهمه بالمشي، وبدأ فهي تحجم دورها ولو تأملنا قول فليسوف العربية العظيم المعري.

أبكت تلك الحماة أم غنت... على فرع غصنها المهادي

إنها رؤية جديدة ولغة شعرية حديثة، رؤية ولغة يستمدان التجديدية



من خلال تشكيك في الحقيقة المعارف عليها، شك من أجل انبحث عن  
جواب أخرى لماهية المخلوقات والأجور.

قصيدة البشر في تكوينها اللغوي الشمولي ذات خصائص نوعية  
وموصفات معيارية مبرزة من حيث الكلمة والصورة، لتسبج  
التكبيكي لوحدة الحدث المثار والمعلف بواقعية النحائل البيئي، أو الوسط  
الداخل لروائية الموقف الدلالي لشيء القصيدة في فرديتها لتعكس  
لدي يحجبها بدور نوعاً من لتضيق الإبحاني اللغة هي أساس الباء  
المعاري لقصيدة لشر وهي مثل المستوى النظري كعلامات والمستوى  
السمعي كمرسلي رعد ما تعجب حبيب سلامي نرسي كعوار  
شعري. كدبر كسبه الدقة مبرزة في الحضور سكي نبي عام  
مملوءة بمحبات لكاتب على والتفرد لواقعها في عكاسها  
مرحلي بد صومع العنقاق لتعوي ذات خصوصية اتبعية. سعادر لكمة  
لتبعض العناصر. إن التمسك بصفة مبرزة لا كسبه محفزة وهي من  
وسائل لاد انزياح في الانتماء الأواني لتس ممد إليه ويطرح  
تطبيقاً لذلك قصيدة (الزيت) لشراف الشهراسي.

يكون مسطحاً مستديراً ..... يوحى بأنه أم

فيندفع إليه بلهفة من فجهته وحده، وتنتك له

ويخبر... على أي جانب يتام ويوصيه،

تتكبر المهزلة، التي خلقها بقضة أهام، يحد

جسده المذبح الوحيد على هذه الطبقة الصخرية

المصتة، وإذا بالالحا - يبدأ بالانتشاج، رغبة في لغة

أخرى، أن لا يحد غير، أن يصح قصمه، غير

ألا يفكر بفكر هنا ، ليهذا الرنين، علوية الرنين لهمله،  
 أخلاء من جسده، من قوق المساحة في كيم شعير.  
 يعمل على كتفه، يهزول فزعاً من شروس الزعيق، لم  
 يجد غير أن يلوك جسده، لا إرادياً، فيتشهد كل مرة،  
 شعر أن لا يفكر بفكرها، هنا وكأنه عقاب البحر  
 (يطلب الاتسحاب) الاتسحاب، الانفلات، الرجوع  
 إلى أمني اللاإرادة، في العمق الفضي المكعب،  
 السبحان، الصعود، أو النزول، أو شيء جديد،  
 الثلاثي، اشتراط إلا يحرقون أو قارورة النع.

وأه غيبات نعه كذلك في حسم السر ترمز الاسطورة  
 ،لتكشف انفتاح لدوائر إن و"ساح" ما يحسق من حذر لعبارة  
 كم يقول سرور قد ما سرور ما سرور بعدد (سر) له فهو يكسر  
 شريعة الحرام يخطئنة التفجير اللغوي.

شعر في ذاته لا يؤسس عالمًا بل التعبير عن مجردات لا حقيقية  
 كسود بطون الطعه هي التي يتكرر لعالم لشعري. في نوع لعلاقة  
 التي تقيس القصيدة مع الأشياء، وطبيعة اللغة التي يستخدمها الشاعر  
 لتعبير عنها. والشعر - موحد لاحق، عابته التعبير عن لعلاقة لمعددة  
 القائمة بين الإنسان والعالم. وهي علاقة ذات طبيعة خاصة تختص، رغم  
 ما فيها من ثوبت، باحتلاف الأشخاص والابتداع الحضاري السائد في كل  
 عصر. ولذلك فإن الشبان لا وجود له في عالم الإبداع لشعري، لأنه لا  
 يتعامل مع الأشياء، من خلال بقايا القطعيات، بل الأشياء، في دته مظل  
 حالات حتمال عبر بقية لها بحاول تعبر أنظمة تشكيلها لغيرياتي.

لإعطائها شكلاً آخر. لوناً آخر. مفهوماً آخر غير ذلك المألوف لمتواحد.  
ونعزب نموذجاً لذلك قصيدة (بياض) يوسف المحميد.

تساقت كأوراق. واحدة واحدة. تلحم التوافد.

في خريف الظلمة، لكنها وحيدة تبقى النافذة

المسجدة تخبرني في علي زجاجها المظلم، حفز

ملامح التي تحوي قرب شايها، حتى إذا ما

انفطرت غفيرة خيوط الكتان من بكرتها مشكلة

ملاحة بيضاء، طوّحت بها فوق ذراعيها

العاريين، فانتفضى الفجر بقها.

ولذلك فإن اللغة لا تكسب صفة الشاعر من دون تحقيق قدر

مما يلي (الاستنتاج)

وخاصية الأرشاع سي شار. السيد. جان كوهن) بن كساه (هبيبة  
للغة شعرية) تمثل في دور مثل المحسن. ثمانية اندس بعملان  
على عرقه مظهر (احالات جوسفي بني بسمي د. بربند لعمرية،  
وحري الشرايط الدلالي والمحموي عن طريق احتلال لوقفه الدلالي مع  
الوقفه الظهني، وإساذ صعدت عبر تلك اعتاد أن يصف لأشياء، به  
نه لا يوجد مقياس مشترك بين العفن واللغة وهذه (العجوة) التي تجمع  
بعميد عن التثبت من قدرتنا على التعبير عن مشاعرنا وأحاسيسنا نحو  
نفسنا والعالم المحيط بنا بدور كافي، هي التي تدفعنا إلى البحث عن  
لغة أخرى، صطلحها على سبيلها به (اللغة لشعري)، من دون أن يعني  
ذلك أن لشاط الدهي لا يؤلف شيئاً في تركيبه هذه اللغة الجديدة ولقد  
كان اتجه بعض الشعراء في نهاية القرن الماضي وهد القرن إلى لأحلام  
والهوسات والرهابة والاستمران في ما يستجبه (للأوعي) مايعاً من

لإحساس بصرورة الخروج من رقاية العقل ومن الشعور بعدم كفاية  
الوحدات الشعرية التقليدية، وهذا الاعتقاد هو ما سار الوعي البشري  
لرؤي وإمكانيات جديدة لا توفرها اللغة الاعتيادية، فضلاً عن أن الشعر  
يبدو بطبيعته الجوهرية أشبه بالحلم باعتباره تلاعباً بالأفكار ورجالاً من  
حذبة الفعل الذي يدخل في حوار مع الواقع ويعمل على تعبيره، كما يقول  
هيدغر وذلك بحيل إلى حقيقة أخرى وهي أن هذا النوع من الشعر يرفض  
لمعنى أو يرفض معنى الأقل لمعنى لشأنه لدى بحيل إلى شيء يقع  
خارج الكلمات نفسها، كما نجد في تصيدة (السب لوركا) لحمد الفقيه

#### لست لوركا

لأغسل خطاياكم بدمي أو لتضعوا صدقيل سساتكم على قجري  
لتضيق فجاء السماء قجري الذي انتظر أن يكون غيمة من دمع أمي، أمي  
التي أحب جدي لريح تهب من ناحية حنينها الذي يجرى حديثاً سي

حنينها الذي عصف كهيئة خريف

خريف يملأ على التوالف صباغات شاحبة

للماء التي تلمعها أساور الضوء

الماء التي أعارتنا شبقها ذات يوم

الماء الذي تنطره الحشرات

#### لست لوركا

لأرى أن القرقي لن يكونوا نفايات تكتس من دهافة المياه

من فكرة الأنسنة لمظومه تحول لأصوات بعضها موصوع ابتداء  
ويكشف عن قيمتها المستقلة ويبرز في الحقل الواضح الفرعي إذ يحتاج  
لمعنى، وقد أكدت الشكليات أن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية لعنيتها طالما  
كسب قدره على أن لا يحيل إلى أي شيء خارجها فهي لغة معشلة إلى

عناصرها لمادية أصوات وحروف، ولذلك فهي تتميز بطابعها المحسوس من حيث مظهرها التركيبي واللفظي، فالأحياز ليست مقتضى الفعل الشعري لأنه موجود سابق، لكن لكيفية هي لشي تظن هم لعمه ومحوى تميرها، لد مقصده النثر بسبي علمها الخاص من خلال اللغة وعلاقات تجديدها مع اللحظة الموسيقية واللحظة التصويرية، لتؤسس عالماً مسجماً من الدلالات والإيقاعات.

قصيدة النثر، يسمي عالمها الشعري من خلال الصورة الشعرية ذات الطابع الدلالية، والإيقاع والمظهر الصوتي والشعر، كما يقول بودلير: «يتمثل الموسيقى عن طريق عروض غمد حذرة عميقة في النفس تبشره بقوة أشد من صوت نبي الله محمد به خبره كلاتسكبه، بعد شت لتقلد خاصة بقصده نثر نبي بفضل تحديدها الجديد عن نداء حلي يقوم بين الكلمات وحسن سحره نقلاً لعلاقات جملة زعم وحده دوماً في المصوح نبي بتحدثه عنها صانع نبي اللمحة التجريبي للعوي (تصغير لغة الشعرية) معبر عن مدى الرقص بلسان، الدت والتعجير اللغوي كما يعرفه أدونيس بقوله:

(لم أقصد من هذا التعجير استخدام لتراكيب لدائرة في لغة الغيبة اليومية أو المعردات لامية مُبدلة أو الصبح غير المحوية أو لألفاظ الأجيبة والعبارة العلمية، أو التبسيط لصحفي، مما يوهم الذين يمارسون هذا لاستخدام إلهه يجددون طناً منهم أن هذه الأشياء، لم يعرفها الأقدمون، وإنما عيب تعجير البنية الشعرية السقيدية داسها، أي بنية الرزق وأساقه ومقارباتها أو بعبارة أكثر إيجازاً تعجير مسار اللغة وأفقها) وتتميز اللغة في قصيدة النثر بالطابع السردى والحوار والبناء الدرامي والميل إلى اللغة المقردة الأسطورية:

(في الرحلة)

يحكي بأن السبيد

قد جال في البلاد

سهماً من الرحلات

لاقي ليهن من

عجائب الزمان

غرائب البشر..

لدوت جميعها

في الشعر والأشعار

قد كان الشعر نعمة، فغير هدم، نعمة تكفي لحاظ غير عن حواسنا  
مشكلة تصور مثل تلك المذكات الغريبة، غير أن بعض رصده، ومما  
تتركه من تأثيرات غير بدال. أندرون من حلال شرط انسي الخالق  
الأول لمكتسبات روحه شفهية (IF\B\T\B) ي نلاوم مع  
مطابقة العدل لا بدعي، لمطابقة في شرط الحسي في بعده البشر  
لا نهى بسببه نلاوم مع الأنظمة الفارة لموجودات سوف بعد ما تهتم  
مع لزج لأفعالي للبدء في تشكيل رؤيته. وهذا يحقق سبحانه (أ)رة  
CONFERENCE، وفق معطيات تلك الرؤية لحالة الاحتمال، بصرف النظر  
عن الاتساق مع لطيف الاحتمال. لأن الاحتكام بهند اكلام  
SU RDET-RAINES يغير ما بعده شاعر قصيدة لشعر، لأنه خطاب  
ينطلق عادة من للاتساق. أو قل المرد على منظومة الاتساق، ويلاحظ هذه  
الخاصية في قصيدة تصرب التوعية علي الحارص.

عظيم هو البحر

لكنه الآن يشرق في شبر عينيك حتى النهاية.

مضى الجمال الذي يلمس الأرض بهجتها  
 كم يظل احتمالاً شديداً تعلق في غفوة  
 نصف حاملة منك بالخيلا.  
 ووحدة من يسلب الليل أمفاره  
 حيث يفتر المساء على رشك الخمر طلقاً  
 من التاهوت المهادن.  
 مثل الذين استطال بهم درب هذا الزمان..  
 كأخر ما يفعل المذنبون بحق (....)

وإذا كانت ظاهرة علاقته لاحق الشائبة تتسبب من كبرية  
 البحث الموضوعي في لايجاد لتقابل بين نموذجين متباينين كرمية عموية  
 محددة من لرس التي يتوسد وهي لا تحصى المتغير بالضرورة بل لشكبة  
 وجه آخر لليقين.

(أربما كشت ثوداً.. وبما كشت ثاراً..) (أربما) التي تكررت خمس  
 مرات في مقطع مد ثود بها. بها مفتح مد سحرية شكبة  
 للأخودج المتأمل أو المتوهم أو المفترض ولعمها مفتاح اكتشاف لفرق بين  
 لتسمي والموجود. لتسمي لحقيقة لمطلقة الرصة بين بقباب حوسا  
 والتسمي لوهم لمعائل داخل سيج دها لبدي لأول لعوالم كائنة من  
 لا شيء.. ولتي يظل مجرد لا شيء. بيت هوو أكث (رب) وهي أحياناً  
 تسلب لحم وهمة لتسمي لدفعه داخل خارطة الواقع. لتدكيرة بحقيقة  
 البقطة ولعمه لا شيء. هكذا تفتح لنا (رب) حالات لاحتمال لتكوين  
 من تصعبها أو استحلالها (السب ادري) معصاح الشكبة لمكر من  
 لص لا سمرارية إنصاح ملق لمجرة الذي يظل بعرش ياشوية ليمين  
 كلب قترت من فعل الاكتمال ثم احتمال التصعب كمستوى أول

( لسور ولدار ) طبعيان مرمران، المتكررين في المعجم الشعري لتقصيده لشربه، لانهما محملان دلالات مختلفة عن الأخرى في حالة ثبوتية التكوين للحالة المحسنة الغالبة لفعل الإثبات لسور ترميز للشان والبار ترميز لغالبية العقاب المسجج الدلالي لفعل الخطيئة، الخطيئة لا تعني فعلاً غير سري بل تعني لمتناقض للمثال في المستوى. ثم يظهر وصال لمر المفعّل لثانيه احتشائه التكوين السور والدار وصال علاقة جدلية تمتد بأطراف التكوين الغاء بين المتشاكليين، لأن ( لتعربع سد تي للشعر ) والآثا ( لظل السانج للاستبدال ) إن لحوّل يخرج لجرية الحالة من العادة إلى العجائبه، هذا الاحتمال الذي يصنع الشاعر بين المتناقض من الوجود بعدد يتسبب حظه مسطر به معنى ره في رنظري سوع حالة الشك القائمة على استعراج الامتداد لرواوي للنص

(بهاضي) يوسف السعيد.

تساقت كل أوراقها واحدة واحدة، لتلكم التواظف.

قد يستغرب مُدرك اندمّج للوهلة الأولى لارتباط بين صادتين مختلفتين (الأوراق بعدد) ونكس الضعوب بتلاشي عند عذوب ليعني قد حلل مسوغات لارتباط بين لماديين على مستوى المعقول وهو فعل السقوط مُشترِك الغاء لتسجئة الانتهاء، إن تقل ملكية السقوط من الورق إلى القاعدة مستبدلاً بالملكية الخاصة لانكسار جدي حصن لعمه في لتقصيده لشربه أي تجوّر للتكسيما، فالربط الدلالي بظل خاصاً بالإيحاء لذي يمشق من الحالة الانفعالية للصدع، فهذه الحالة هي التي تنسق بين الانسجام والترابط المعنوي للعمه التي يسجها الشاعر.

وفي قصيدة عبد الحمصي:

كمرة ضوء في العتمة



مضى

بين جفارين

ولمحت حوائك تنقيح نفس الأكلجار الملساء

تعلق عينيك بها

نفس السنوات الرخوة

تسحبها عن صدرك

لو فطرني ينمو،

لو تنشرح كجذع يبكي عزله..

مشهش على غريان لأتلف في بحة صوتك

لو تسقط من جرفه لتوازن قنصك

على كيس زجاج

أكبر من عتمة حد اشجار حديق غريان رجاج) صفاتح  
لمحاله الخوف والقلق وهي دأسه انتردد في معجم شعري في القصيدة  
لشربة. لحرف من الدب والآشياء المثقاة داخل كيس العنسة. وهو بذلك  
يعني ملامح المكان والزمان. فالزمان بهار ما مربوط بحيل صوم مفتوح  
الانجهايات لا تحيطه الا العنسة، والمكان حدار تحيط بعنسة الصوم ليراكم  
مستوى الاتصال الذي يعتمد على اللاشعور لاهترار اعاصر من لمحة  
لشاهدة للذاكرة وقت الحدث أو لمحت حوائك تنقيح نفس الأشجار  
الملساء.

والمحصول الناتج من الحدث جبا اخر (لو تسقط من جرف لوازن  
تدميك على كسر رجاج) ولكيهما المحصول والذاكرة رغم احتلاتهما

كعائب ذهبي. ويقاء اثري بجمتمعن إلا أنهما بجمتمعن داحنه كحط ققي واحد في حاله سمينها حاله الاتحاد لذهي ما بين العائب الموجود والمالة لشي تعنله داهن أصيق دو تر لحوف من لمجهول. هذا الخوف ابدي يكرره صمن حالس كسرة الصوء وتكرس الرجاء دي الالصدق بهجرنية الاحتمال المروع.

والألفاظ نوع من احتزل المعاني بشير إلى ما يمكن ورود منها على اللسان أو هي وهو يقتزن كل منها بخواطر وملايسات تتبسط في النحى متى طرقة ذلك اللفظ ولا يشترك فيه معه لفظ آخر. وإن تردنا في ظاهر المعنى فلهذا لا تشابه في المدلول تماماً كما يقول الدكتور عمر الدمين إسماعيل

### المعجم الشعري في قصيدة نثر في الشعر الشعبي

وساب مقر ماء سطفت من حنين حما وهن لمرنه باردة  
لعبدالمجيد الرهواني، ورشحه باب لطلال الرشيد

لمنوع على التجربة لشعرية «الشجذبده في شعر الشعبي» سلاحاً لن هذه التجربة، اعتمدت في بناءها لدراسي على تفتيق الذات المناسبة بكل ما مرت بها من تحولات اجتماعية، بماً مثل قصيدة النثر الفصحوية، مسجد القلق النفسي والاكثاب واعرية مستوياتها المختلفة والوحدة والعيشة ولتمرد والرمض واللامقول، من الموضوعات التي سيطرت على النص التجديدي الشعبي وهذه الموضوعات ليست وليدة قصيدة النثر، في شعر الشعبي أو لفصحي. إنما ظهرت بمصاحبه لاتجاه الابتداعي لدي نلمعه في قول (حسن ققي):



التجربة وتجزئها وحصر طاقاتها، يقول مطلع التصيدة،

أفتح الشباك

أحسب العالق من الأيام في ريش الحمام

التي تطاير من عيونني.

يبدأ نص بوصف حركي طلي مراحله لمعاطب ما (أفتح، يرحي له من خلاله بعض مسبق مجهول قبل بية فتح الشباك، فعل مسبق محصوره محاولة لخروج من حير الذات والمساحة، أو بوهيم الدت بمحاولة الخروج كحبيبه لممارسة حرية النفس، ولوقوف في منطقة وسطى بين حدود الخارج والداخل الحرة، غير أنه بسطه فكانه من ربه سرية كقيمة أو تقطيعه من طرفه فاحدها دت تقطيع دت بحسبه يعطيه (الشباك من لاسر معنى الشباك من لاسر المعنى، ولكن دلالة المعنى غش وخذل عند العرض، ربه اختصه للخروج العائب والعائب لدى لاسر تدبير تدبيره شائر، الشباك من الحرية مقايمة بالقص بالاريد لي "لدي لعرية لبيت لوتيت لدي يعلن مواعيد انصرف لرمي وقدمه حتما يعنى باب السلطة لبحر لانساع لي ثوبه حبر، (في ريش الحمام) هي المحرور النعسي لرحل لذكر البصرية، التي سخل تصوراسا ودلالاتها، المصم، رمز لكل الميحيات والمطقت انها كائلها، لا يمكن احتضانه، (التي تطاير من عيونني) يسلط الشاعر تفاصيل الماضي ضمن إحصائية الذاكرة المتشائمة فوق رهاج الضارب، ضمن إحصائية (أحسب) لجدوله الثابت والمنهي من الذكريات، الذكريات التي تتحد مع ذات التعريره، فتفتح لها محاور ما كان من الأفعال والأشياء والأشياء والكائن وما ينبغي أن يكون عن مثالية الدت

أحسب العالق من الأيام في ريش الحمام

اللي تطاير من عيوني.

يذكرونا بمطلع قصيدة (غبار السنين) لطاهر زمخشري

في غبار السنين فوق المآلي كل ما قد جثت من إخطائي

وفي مقطع آخر يقول الشاعر.

قلت: روح

بالسؤال الخافي / المفضوح.. في دمي

أنا ما ملكت ربي، بس ملوني

وش أسوي

لا عجزت أنسى وجهه اللي نسوني

يحيي النسيان أعشاشه على كفي

يمسح الشاعر المسحة بغيره بفعل "نسى" فهو يمسح الجانب الاجتماعي لحرية نفس ساعده من حلاله ثم يحرق بحرقه لحرية والرفق عند شعره بعدة سماته مع دمج اجتماعي، عندما يشعر بظهور المجموع من نواحيه، هذا إحساس لذي يسرع له مشاعر الانقسام عن الجميع. ثم الحيرة في غيل انصرح الكائن المرفوض حسا داخل ذات التي تنهياً لفعل الانسحاب، هذا التقصير بين الكائن والمرفوض، يدفع الشاعر إلى الهروب من الواقع والانسحاب باللاوعي من الأشياء، لإيجاد المعوض في مسحة فرصه الموجود المثالي الذي يبحث عنه ويحاوره (قلت) كمثله المقابلة بين الذات الموجودة والذات لفرصة، لكي كيف يستطيع إيجاد المعوض الذي يحمي الموجود المثالي ويساعده على تحقيق حاله لانسحاب كحيله دفاعيه ضد الجماعة؟ يجيب عن هذا التساؤل اللاوعي في مقطع آخر

قلت، أكتب

فمت أدور عن يدي التي فقدت

في السقاير

ف... أكتب

ف... كل ما لامست يدي - زمان -

قبل ما أفقد يدي...!

لكتابة وسيدة الهروب من مواجهة الواقع، والاحتفاء باللاوعي  
ومساعدة كاتب محبب عن لعبة شرحه. أكتبه عند انتعاش لتجربة  
الجديدة لسبب لها حب، من موجه به ب رنقه ويتمرد  
عليه، وأصبح عن بدل حر. لذلك أصبح القصيد جديد، راية لظلم  
مختلف للأجيال، بقول المشوري من تصيده من أحسن عبور طريقه،

أكتب أكتب لا متردد أكتب فأظلمة نتوقد أكتب فألكلمة

تتجدد

ويقول

(كلماتي أصوات حياة لا تعرف موت الكلمات)

ويقول أوبس (أعرف أن الطريق لعة في شعوري لا في المكان،

لعة في لعروق في بيضه)

لكن عبدالمجيد الرهثاني يعبر عن خلق عالمه المثالي وأسمرد  
و ثورية على عالمه الموجود عن طريق الكتابة لمدمية اليه السعد، (اليد)  
هنا رمز التمرد والتغير الذي سيخرجه من هامشية الهيئ، ليد هي لة  
اليه و لهدم، والهيئ هو الذي حطفت قدرة آلة التمبر، الهيئ المحتد من

ظلمة الشاير إلى الوراء المحق في الكتب، الاستداه الذي يعرضه صم  
معاويل لسلوك الجدي، اليد هـ ذاكرة الجسد، وذاكرة الفكر، وذاكرة  
لسلوك اليومي للفاعل

\*\*\*

من قصيدة (وعشة باب) طلال الرشيد.

يقول يريحت في إحدى قصائده - ترجمة عبدالغفور مكارى -

.. أه: نحن الذين أردنا أن نقهد الأرض

لم نستطع أن يهي بعضنا بعضا

لما أنتم لمندما يأتي اليوم

الذي يصبح فيه الإنسان صهيلا للإنسان

فأذكرهنا، وجامعونا

لقد بد، المرحمة عند ربح في حساب من لا مال هو به قبيح،

ويخشى على لا مال لا مال من حساب ربحه فد عند طلال الرشيد -

وحده الله - تتكرر تجربة الخوف والقلق والرغص.

يقول طلال الرشيد:

من دق بابي الخشب...؟ بابي الصقيع

التي على جبال الطريق... حين بيت الطون

التي اتبني قبل الستون

تجربة الخوف والقلق هما تأخذ معي لدر ما التي يبدأ بمشهد

الاستهزاء (من) التي تحمل هواجس خوف (ما) غير عاقل لمجهول (ما)

عقل، الاستهزاء هما مثل موقف العقدة في ذلك المحي اندرامي الذي

يشخص لها خلق الخوف والمجهول الذي يفغ حيف مينايريقية وميكوريقية  
 ذهية الشاعر، والميت فيريقية التي عثها اليااب ولعكورية التي عثها  
 لعظ لعبيق، وكان الشاعر يريد أن يشب لها صد ليد، حالة انسانيه معية  
 بعينها زمس (م) ومكان (م) والبعاد معية (م)، إنه يحاصر تاسمي  
 لتجربة الإنسانية

(الباب) رمز الانغلاق، التعجز، الحجر، دخل حيز معلوم، الباب،  
 حاصل لعكيبين أحدهما صد الآخر، لاتغلاق و لاتفتح، الحرية  
 والعبودية، ودلالات الماضي من لعويات الشاعر التجديدي، يقول يوسف  
 الخال في تصديده FCCHOMO

أعلم أن الأسس هي عناصر

وأنتي أب الزمان المعيد... وأن أيامي على ضيقها

تقال مني كل شيء جنيد.

عندما يستقر الخوف الخفا به انه الخطوط تلك على ساد كل ما  
 يحيط به حتى يكاد يحس كل بقعة من يسرب من سماء نحو  
 أفواه، سوهه ينزع فوق بايا وموق طريقا ويسبق سواها ويجدار  
 بيوسا، وذلك الخوف الذي يصنع حول المجهول، والمجهول الذي لازم شاعر  
 التجربة الجديدة، فظهر له كقول صلاح عبدالصبور:

هل أنت وهم وأهم تقطعت به السبل... أم أنت حق؟

إنه أشبه يسؤال جذلي يتقاده شعراء التجربة التجديدية، كل  
 حسيما يرى ويشعر ويستولد من رحم تجربته الإبداعية، وزعشه بات تنابع  
 لسلسله هذا السؤال أو لتجربة الجدلية التي تدور في حيز المكان  
 اللامعوم، المكان من لعويات الشاعر التجديدي، وظل المكان جدلية  
 مستمرة بين لشاعر القديه ولشاعر التجديدي في مصمونه وبرميرانه





شموع تفتقد الغرفة للذة سوادها.. للذة تمنحها

بعض الظلال الأتف وظأة من البياض الشاحبه..

شموع! تشبه الهالك من الصمت توسع له شفا في

الناظفة...

قمت سابقاً أن اللعة عند لشاعر المجديدي تتجاوز الوسيلة  
والوظيفة، بها تتغل من هامشية الوسيلة إلى مركزية الحق، لذا فهي  
حق استثنائي. تخضع بعد ذلك لكيما الصياغة حيث هناك في معمل  
الصيغة سدائل اللعة مع قاعبات الاعمال "للازاع" سبلور في اشكال  
أخر ليس بالضرورة، سبها سبب سر عش عند شاعر قصيدة النثر،  
لأنه يهدف إلى علاته "العبية" في قصيدة "س" سبها سبب الكلمة  
لعاية. فالقصيدة تصبح كيماء يفتد به كيماء شعرياً كما  
يقول الأب الروحي لقصيدة النثر أدونيس

في المقلع لساد من نص أحمد نلا سحر: نرد شعبي عبر  
نحاسي معدن منجبه بدلالة هي الشموع، غرفة، سود، ظلال، بياض،  
شاحب، صمت، مائدة) لجمع اللزمان ولا مكان، سها (قبر العقل وقبور  
الأشب، كما يقول العربي الشموع، المائدة المقابل الذي للورد، الدلالة  
المعوية الثابتة عند شاعر القصيدة، غرفة مقباس حبر حالة الاحتمال  
الدائرة حول ذات صيغة لامتناه، سواد، بياض، ظلال، مشتقات اللون  
الذي يضفي سيميائية مركز الدوران الخالق للفعالة المضغوطة في صدور  
لأبعاد لثلاثيه لسلك الاثوان، فسود وبياض يمشلان حداً للأقصى  
والأقصى، ولظلال اكبر لجمع ذلك لمتماصين، الشعوب وصف  
شكلياتي ولصمت وصف كلامي، والجمع بينهما يتم ملامح حالة التوهان

لناجحة عن التفرقع حول قروح الشيء.

### الصورة الشعرية في قصيدة النثر

(الشعر صياغة وضرب من التصوير) الجاحظ

الحبيل عالم لأيدية رؤوية معدسة والنسوة الوحيدة التي تحلق  
لشاعر. كما يقول وليم بليك.

والوسيلة لأولى في ادراك أي حقيقة، وليس بعدة هو المعبد الذي  
محوم حوله بقية فروع المعرفة. كما يقول شلنج

لشعر بمضاء العام تعبير عن الحبال. قالعقل يحترم الفروق بين  
الأشياء. يمسح بحده. يحد من جميع شيء. يفعل الشيء للحيل  
بثابة الآلة للصانع والمجدد للروح. كما يقول شيلر.

الحبيل قوة ذاتية. معنى تكشف لآلة. هي طريق الحس والحس  
والجمال كما أنها تارة. هي طريق الحقيقة. كما يقول كس

وعند كولردج القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو  
احساس واحد أن يهيم على عدد كبير من حاسيس في لفظة فيحقق  
لوحة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر).

لم تعد الصورة هي قصيدة النثر. تشبيه، ربط بين متباينين لأجل  
خصوصية مادية. بل أصبحت علاقة عقلية. تسيلور من خلال تجربة  
لشاعر. التجربة لمكونه لشوربه. والمظهر الرؤيوي الجديد الذي ينظر من  
خلاله للأشياء. واكتشافاتها. فالصورة هي قصيدة النثر ليست معكبات  
لشيء موجود مسبق. بل هي سيج وحدها. سيج يعبر عنه بأمي أطراف  
هو عند التجربة. فالإنشائية هي أساس الصور في قصيدة النثر. لشي  
تنبؤ من لداحل إلى الخارج. فالذات هي شكالية المعرفة عند شاعر  
قصيدة النثر. واكتشافاتها تظل محور فلسفه الصورة الشعرية. الوجود

عادة صياغه عند شاعر قصيدة النثر والصورة الشعرية هي وسيلة تلك الصياغة، إنها تعبير عن التوتر العنسي القائم على رفض المسبق ولورة المسبق ضمن نظام جديد يحالف القار. ويصنع لتوازي بينه وبين المعبر الروياري. تأمل صورة أشرع لغات من هيكلة الوجود المعتاد، وتقلب لميت من إعادة تجديدها لدى يعبر عنها الشاعر شريف الشهري

نجاة إذ به يلفظ أشلاء من جسده، من فوق المساحة في كس  
شعر، يحمله على كتفه.

وقول حمد الفقيه في قصيدة لسب لوري، لدات عدة قوسع تأمل  
علائق الحمر، لرب طاب سى سحج نوب، ثنوب بلا مسجها سوى  
التهميش لتكررات الرؤي العابرة فوق نقاطه.

وحس أمت عاطفتي مشجماً لما بين سرعان ما صار نزلاً بك  
مرايا تمني  
لم أكن لأفقدته!

الصورة في قصيدة النثر، تركيبة تراكمية وهذا ما يحيطها بصياغة العموض.

ويستج بالكثافة التصويرية والاحترال المبه لنا هو مفرص لوجود، الذي يحس بالمستوى الخفي للواقع ويشوّهه حبساً، وبحور مكبوتة ويقلب من واقعيتها إلى نوع مصوغ خيالي، يوان بين الحكومات غير المتحاسة ظاهرياً ويكشف التجاسات لكاهه لياطة بين أجزاء العالم، ويرفق بين التناقضات في خلق صورة شعرية لها وظائفها لنفسية والجدلية والدلالية العكسية والاجتماعية، لصورة الشعرية ذاتية محضة، سوا، أكتبت نتوجه إلى التعبير عن الآخر، لأن الانفعال داخل قصيدة النثر فعال دائري يتمركز حول ذات مقفرة، والتقدير قد يكون احتمالاً غالياً،

تصعد فيها القدرة الشعرية الى أقصى مدى ممكن دون انصياف لمقاييس الفصحية للموجودات... بإحساس الانصياف الذي يعرجه نظام امعة الشعرية وهو نظام دمي يبيع سطة معدل الشاعر، تأمل لصورة لشعرية في قصيدة (قراءة في كتاب الفجر) لطيفة قاري.

الأرض رومانة والأثواء عارية والجفاف قدر

وغامضة مثل نقش المطر

صلاة التبيلة

والحزون قد أقيلا من فئات القرى

وانتملت لإثمها في احتفال

فأصطفاها الفجر

أضاعت أصابعها في ظلام الجحيم

حاصرها الجند في دمها

من يقف الأجنة تنسج سعادة للصلاة.

الاشئ عند الشاعر هي رغبة بالتمسك خارج بيت محبظ سطة الآخر فعل لرغبة يحولها إلى مفهوه الخطيئة إذا مستوى رغبة التحدي، ومستوى محمول لرغبة، مستويان أنتها خصوصية الصورة هـ تنوعت ما بين تأسيس لوجود، الأرض والسماء، ونتيجة لوجود والخطيئة وفعل الرغبة والظلم والشر

الصورة لشعرية مستقلة بتكوينها الخاص وليس استمادها إلى النص سوى، دباط عصوي يعنى أنها تتكون بشروطها اللغوية والنسبية والعكسية والزعرية مستقلة ثم ننسج على عصبية لنص العدم ويكون لارتباط بسمفيلات شعرية مشتركة بين اجتماع الصور المكونة لنص وهي في علم صوري متجانس بشعرية، (هكذا تكون الصورة مفاحة ودمشاً،

تكون رؤيا، أي تقييماً في نظام التعبير عن هذه الأشياء) كما يقول أدونيس، أي أن الصورة تكون دهي فيلي والصياغة تكون لاحق، وطبيعتها قائمة لارتباطات بين مجموع لصورة التي تكون في ذاتها علاقات مستقلة، الشاعر لا يستقبل العلاقات كما يستقبلها الفيلسوف بعقده بل بوجوده، يستقبلها كما يريد هو، وهو استقبال ذو خصوصية سقاطية، فهو يصيب ويحدد يعبر العلامة التي يشعرها من الموجود، وهذا ما يتيح له قدرة الخلق الأدبي.

من قصيدة نهايات (آمال بيومي):

على الأرضية الملساء

تقاطع أعمدة الظل

بروح جامد وأصابع هباء

الغلاء

وعلى الجفاز الأظف تشكّلت

سيدة الظل

لأجلها ثلث من الحرس

توصد أخطاء النجوم

الريح

أهزأز الأغصان الماهجة

ومناغاة الطير

أي الأمكنة لا يخطيه ظلي

والفضاء كرة تدحرجت

تحت عبا جي

المرة هـ هي اسعدرة معسوحة للسبب والسقطه والمنطيق المرع  
على دوران الموجودات التي تعصب حصانها لإسقاطها منحول بدوراً  
لبانات تشبهها، لك تجدها عند صمى تكويبات الظل والشجر  
والعقلير، لكها تكويبات معجبة بسقطه لرقيب (حراس) هذا المسمى  
هو الذي أسس تركيبات الصورة الفنية عند الشاعرة

والاستعارة هي اختيار معجصى نعتن بمعناه كلمتان في مركب  
لغظي اقترن دلاليًا، وقد بسطوي على تعارض - أو عدم انسجام -  
مطلق ويتولد عنه بالضرورة معارقة دلالية تشير لدى المتلقي شعوراً  
بالدهشة والطرافة، فيما تحدده المعارضة الدلالية من معارج للمتلقي  
بمخالفتها، لاختيار المطلق المتوقع

ويشعر حور معارفة اندلاسه في عقل اثم من من حد عسصري  
لمركب لفظي من معصم الأجر، الاستعارة من درج سح لتصور  
لغوي لدى شاعر نصيدة حور، لا يهدف عن بسط طرف من طرفي  
لعلاقة، هـ بدور، شمع مسحات لتبريع في تكوين لغة الصورة لغية  
وعلاقتها لأخرى كاللغة والموسيقى

## أنواع الاستعارة

- 1 - الاستعارة التجديدية retification، وتحصل باقتران كلمة تشير  
دلالتها إلى جماد بأخرى تشير دلالتها إلى مجرد.
- 2 - الاستعارة الإبهائية، وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استحداثها  
بالكائن الحي بشرط ألا تكون من خواص إنسان، بأخرى ترتبط  
دلالتها بمسمى مجرد أو جماد.
- 3 - الاستعارة الشخصية، وتحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى  
خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو هي أو مجرد

قصيدة: البوادي، عبد الخميص

مصائر انثى في الرضاء،

النساء،

نساء يطرقن لبتلمس طرفاً،

الضيمات الخشنة.. أقصد تلك الجفان.

ستكفي كانت طيش نياتك بين أصابعنا

لهي عصفائر مئة تتخفى في أنفاس السعفات هنا

حيث النحلة كانت،

إن إحياء النقص يسجله من مستوى هامد (مصائر، شيمات،

نباتات، سعد بر مسمى متحرك انثى، حبه طيس مداس) هي

التي فتح لانه، عصفورك احبائه وسندد اناب المحبوبة ضمن تلك

لاستبدال رهكها بالسرور، مدخل حبه ناعمة لتخفي لصبط

الانفعال والانشاء من مستوى التوازن لدى الشاعر.

إن لصوره اسمره خفيه هي بدع نسي بحاطب بروح لإحساس

والحبال معاً بما يحصل عليه من التشابه أو سوء من عالم الحشرات

لاستعارته يشير إيمان الصورة الجمالية الضميمة، يصيف جديداً بتشبيهه في

خيالنا وروحنا ويشع فينا مذكرات خياليه جديدة مادية ومعنوية

من قصيدة ذاكرة الوجود حوارية المستحيل المديعة تالود

كشعري

أو تميل دمي معجماً للجنون

أدعوك أن توغل في ذاكرة الجن إن يعلن المشت

عفرته التوحده في مكابدات الطقوس



من ألف عام

كنت أحمل جسدي مثل قيثارة خالقها عزف الخطايا

قيل أنها جنية تخرج من كوابيس المتايا

ها أنت تسكب همك في هجوع الطرائد / من العرائس

المذكر المعناد لديها المعجم مع العفن، والإنسان بالذاكرة،  
والقيثارة بالقب، والكوابيس مع الحياة (كس من النص السابق ترى أن  
المذكر المألوف تعامل مع ثنائية غير مألوفة (المصعب مع الجسور الجس  
بالذاكرة، القيثارة مع رغبة الجسد الكوابيس مع الموت) وهذا ما سرع لدة  
دهشتنا من خلال ثنائية المألوف مع اللامألوف

والأمر به بعد لثانيه يسويه عند المعاد في نصيدة سطوي

حميس

من نصيدة خطايا كسبها حقائقه اسطوي دهشنا.

أنتى المجهت لمتلعله انفراس

تهتر شلى مرأياك

وتفتات فلا لا ينقصم

بلذنب المساء ألفه

ماء ينقش أنفا راكنا

في زجاجة

بقره التعارفات الصغيرة

الفائضة بلجاجة الحكمة والزلل

وحكمة العارفين

## توقف الفمخ لتغير الحياة

والصورة تشير فيما الدشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير  
 متوقع لدي يحطف الأبحار وعطاء القيمة التعبيرية للعلاقات بين  
 المفردات لا إلى هذه المفردات، على أن هذه العلاقات الجديدة التي  
 تستكشف دوماً، لا يوصل إليها لشاعر أو العبد بطريقة مطلقة  
 مستثناة بالعن، ويرتج لها من حيث هي سق من الظلم الطبيعي، بل  
 تحسن هذه العلاقات من الحبس دفعة واحدة تستمتع ما لدة الدشة،  
 ولعن ذلك ما جعل بعض شعراء السريالية يعتمدون على لهلوسة  
 واللاوعي في إنتاج الصورة لغية، لتحطيم مرابا الوعي العاكسة  
 للموجود

لو تأملنا الصور الفنية في قصيدة بيان (9)،

من تصيدج بيان رقم (9)، حرام العميمي

ملئت حلالي الجهد

حاشي للذهب الأثيق يا بقية الإما

حنيني إلهك عرش من رما

لسم الرقعة في كفيه فرشة وشكا يتلون

للك التعويذة الأولى سفا

رحبا في كفه المكنى تدلى

تطلع التسخ وتم

ومن قصيدة التوقيع يقول:

وفي الدروب متسع للمسات في الصيف متسع للتوجد

كيف استوى الكمل في عينها واليكاه

ومن قصيدة سحر -  
 منقوشة بين الكهوف تصدعت  
 منها المرايا قد قوت ولا قوت  
 عددا إليك وسور غريبتنا عشق تسمي فرقة المطر  
 حل شاب وعلى عن سائله مرتين  
 تروي فإن الرمل يحضر  
 قوس وأحجية ماء يراودني  
 يا فجر على أقلب.

(الحذاء، الإماء، عرش الرماد، الكف، الوحده) ولو حاولنا استنباط تقابل للصورة سيبدو الخلل الظاهر (الأم) من الحرس لرماد، لشواها لكيف تستعمل (بره) سقوف، لخدمته بهبه الدفقة الشعورية، (النفذ) لا يفسر هو الذي يتحرك في اختبار قصيرة لقيمة، وهما - نفس الدفقة شعورية الانفعال غالب يرتبط باللاوعي الشاعر، وهنا ما ينتج سريالية الصورة الغيب

يقول بول ريمردي: (إن الصورة ستكشف شيئاً بعدة شيء، حرالمهم فيها هو ذلك لا استكشاف ذاته أي معرفة غير المعروف لا لمزيد من معرفة المعروف. ويقول لعالم للفري (كارل فسر) (إن صورة لاقتراح للفرية التي من هذا النوع ليست على الإطلاق حركات منطقية لتضخيم، بها حجم الشاعر حيث تنص الأثباء، لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية

فالخاطرة الأولى تعرض على الدهن كالوصفة المتبعة لرؤية جديدة، فإذا كان لدهن صامياً ودقيقاً ووعياً لها فإن دور الكلمات يقوم

بالتشكيك والتحديد والإقصاح، ويهدأ الدور تعيش هذه الخطاطرة بفصل  
ميلاد الكلمات لها

من قصيدة إلى أبي أحد الملة

شموع؛ ربما تستجيب لهذه الريح التي تتسلل من  
الشق وتنفذ ما تراكم بمحرك الأرواح وما شق في  
الأعين على جدرانها؛ الغرفة الزاخرة في بهاض؛ لم  
يتفطن أو يأمل ما يحدث.

أو ربما شموع توحى بفكرة البكاء كي تلبث الوحشة

الوحشة، بدلاً من التظلمات التي تنكسر وتقل

الصبر، لمحب الهراء وتكتم الصدر الوالح فيه..

الأنفاس التي ترصد الوقت وراء بعضه حتى تتوهم

بأن الزمن هو صمت ممتد أو انتظام اللاشيء فيه

وأنت الزمن وفي ما عداه فهو أمكنة. ومن توهضك.

وأحياناً يندجأ الشاعر إلى الصورة المسافرة لهربة فيجمع بينها  
بلا صلات فيه أو نفسه أو رمزه فيكدها، كدبساً في قصيدته دون  
إدراك لها في عالم الشاعر، ولا عوالم الآخرين، إلا ليستر تحتها عاطفة  
باردة وفكرة تائهة وإحساساً بالضياح الفنى

من قصيدة ذاباة ليوسف المهجيميد

سأكنة الدنيا وهي تتلفح بعامة ظهيرة قاتلة.

المربات لمهر دوقاً ضجة منبهاتها. الإشارة النابتة

في طرق الرصيف تفسر بألوانها دون إحصاءة.

والجميع بين العيصي في الصورة البسيطة الواحد هو تعبير في  
يختلف حثلاً واضحاً عن لتأثر لدي يباع بين طراف الصورة لفيه،  
وعقد العمل التي وحدته، ويشيع فيه العوصي وتراكم الصور بلا ثمة  
موجودة من بين ناهي والساقص هما دلالة المرد والرفص ومحاولة  
لاتقلاب على النظام الرضاي القار

من تصبة تعبير لهدمت خبيبي

هناها

نظم - ليست تقاحات - حثفا

عرات لهن نظرائي

كما نظم ضمة قلبها

ودعها... الواسي... يلفحي

وفي تصبة هي لبك تصبة يقول

وهي شجرة

الآن عروقي عيلان الرمل، سأخرج

لأصاف سائلة بفضن حرائجهم، فأنام وأبكي

الأبيض كان شراكاً

الأسود صفر

فلتحمس أسما - أخرى للأرواب

لتحمس

رائحة للرجل الطفأة

منقضة للساعات.

ومن قصيدة (لست لوزكا) لإحمد القتيبي  
 ربما لأن أُمِّي كانت رأت يوماً ثيابي الملوّخة بالغيم وتعرشات  
 الأطفال تضيق سرّاً على جسدي.  
 ربما لأنها كانت تظن أنني سأكون سقفا لضرعاتها وهي تفرج  
 بنحيب عال فوق رأسي... وأنا أكبر على صدرها كأنين  
 فلم أثبت أن أقف على رائحة لبارود علق بثيابها حيث كانت  
 الحارّة تعدّ طازجة أمام أبواب الصحف اليومية.  
 وكان التشجيع أعلى من جدار دم أقيم نصبا للغيبات وملح الشغائم.  
 ربما لأنني لم أجد تماماً من شحوب كان يلقيه عمي حين عذب.  
 لولا أنني قطعت ما يشبه القسم لنفسي ألا أموت في سرير أحد.  
 كان ذلك بعد أن رأيت محضراً في اللقمة آخر  
 كنت حينها أخرج من غرفة بيضاء، فحاما داهي القطب وكان أحداً لم  
 يصبق الرجل إلى الموت.  
 لكنني لست لوزكا لاحتطب شائعات كهذه حول موتي.  
 يقول محمد حبيبي، في غنمات النهار  
 كل ما يلزمك (في القرية النائية)  
 حين يبكي الصغير ملائكة  
 ألفة بهال من الخوص  
 مضحكة مثل ربة عتق مسافر  
 هكذا سوف  
 تنجز مشقة

ويقول علي الدميني: في قصيدة فوضى الكلام  
 وليكن خلق صمت الكتابة ظل الكلام  
 ناصراً ريشه  
 مقلماً امرأة في الألفاني  
 تسهر بعينين مضطتين  
 وليكن أن ينام الشجر  
 عارياً في المياه  
 وانحماً شبهة القوت كي لا تراه  
 جانباً وليهني  
 وليكن للأصابع أن تتشابه تحت قميص المطر  
 أن تلصص جكايتها للسر التحليل.

## المراجع

- 1 - لشعر في الجزيرة العربية، نجد والإحسا - والقطيف، خلال قريبي 1350/1350 هـ، الدكتور عبدالله الحامد العلي الحامد، ص 470 - يتصرف
- 2-3، المرجع السابق
- 4، رشيد يحيوي، قصيدة شعر ومصادف بتصرف، علامات م، 8، ج 32، دار 1999، ص 96
- 5 الموجه في تاريخ الأدب العربي السعودي، د/ عمر الطيب الساسي، ط 1، ص 70-1
- 6، الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، محمد حسن غزوة، ص 15
- 7، المرجع السابق
- 8 الشعر و شعر ١٠، بن قسيبة، الخليل د/ مفيد لسياسة الأعداد بحيم ورور، ص 37
- 9، المرجع السابق
- 10 الشعر لوجهي الدكتور عبد السلام تقي، ص 330
- 11، المرجع السابق
- 12 تصيد الأثر في الشعر السعودي، محمد بن عبد الله
- 13، المرجع السابق
- 14، أدونيس زمن الشعر ص 44
- 15، محمود محمد شاكر، نقد شعبي ونقد مطبوع، الطبعة الأولى 1996، ص 194-155، يتصرف
- 16، زمن الشعر أدونيس
- 17 الموجه في تاريخ الأدب العربي السعودي، د/ عمر الطيب الساسي، ط 1، ص 70-1
- 18، المرجع السابق
- 19، أموج وثياج، عبدالفتاح يوعين
- 20، غفر خاطر، الدكتور عبدالله لعوين
- 21، زمن الشعر أدونيس
- 22، غفر خاطر، د/ محمد عبدالله لعوين



- 23، بصغر و لأظافر عبد الفتاح آبر مدني  
 24، قصيدة النثر بين النقد والإبداع - د. عبد القادر الفطح - ص 36  
 25، دراسة في مفهوم قصيدة النثر - فوزية عسر  
 26، ومن الشعر أغوييس - يتصرف -  
 27، (في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية) / د. سعد مصفر 216

\* \* \*



تعاني قصيدة النثر في المملكة من وضع إشكالي لا يخلو من مغالقة، فهي موجودة وغير موجودة، وحاضرة وغائبة في الوقت ذاته فهي موجودة بمعنى أنها صارت حقيقة واقعة في الأدب السعودي لها كتاب وكاتبات نشرها بوصفهم في دواوين ومجلات ورقية أو إلكترونية متعددة، كما أن لها قراءها ونقادها وهي غير موحدة بمعنى أن نسبة حضورها الواقعي ووعيته في الساحة الأدبية لا يتناسب مع اللمعة الزمنية التي قطعها هذا الحريد سداً به من شتات القرن الماضي بل هو **فهي ما زالت منهشة** تعيش في رباط ثقافية محدودة رسمه **سككاً في قبتها بل وفي سر عيب** في كثير من الأحيان **دماراً** اعترف به عرض كتابها **عند حرج المنك**.

سأحاول في هذه المقالة مناقشة بعض إشكالات لغز توجهها قصيدة النثر في المملكة مطلقاً من مخزني الحاشية مع قرء هذه القصيدة ومتمثل من ديون ومجموعه **سائر محبم حصر بعمدي «مؤقتاً»...** تحت غيمة<sup>1</sup> مجالاً للتطبيق فقبل هذه الوقت لم يسبق من أن كتب عن قصيدة النثر أو أدليت برأي فيها، كانت صلتني بها تقصر على قراءة ما يقع في يدي من مجلد منها وما أقرأ وأسمع من نقد لها وكنت في أغلب هذه الحالات اكتفي بممارسة دور المطلق السيمي اندي يكتفي بالاطلاع ويقع بالاطباء<sup>2</sup> الذي كان في عموه سليماً، دون أن يكف نفسه لبحث والتحصيل والتدقيق في قضايا هذه القصيدة، إلا بقدر ما يمكن أن يقدم أحياناً في قاعة الدرس للطلاب ويعود لغص في دجول معامرة الكتابة عن هذه القصيدة إلى سببب أولهما اطلاعي بالصدمة على مجموعه محمد حصر وقراءتي لها قرء اعتقد أنها حادة ومحايدة

ومما أتتني إلى حد معقول، والشاقي هو مادي جده الأديبي لدي يعرب دائماً  
مس حلال نشاطاته التي لا تكاد تنهي أو ينتهي منها على الدخول في  
معارف بعثية ثرية بحمدنا له دائماً، وقد تحدث من أهلها حيناً

ويمكننا عرّف هذه الإشكاليات التي تناقشها في وقتنا هذا إلى  
تصبّد الشرّ ذاتها ومراعاة شرعيّتها وإلى متطّبيها وطرق بلقيها إياها،  
رلى نقادها ومبدعيها

### التسمية الأجنبية:

[illegible]

عناصر أخرى في النص تغيرهما مثل الصورة المثنوية والمعدة المكتشفة والزينة الشعرية والأبعاد البصرية وبعاد الفراغ والفضاء وحسب الإيقاع الأخرى إلخ، وقد يكون لأفق - في حالات نادرة ومتطرفة - مستحاً كثيراً إلى حد يجعله أحياناً يهملق شعرية النص الذي سماه مبدعه شعراً أو قصيدة نثر فعلمنا نظرت في ديوان محمد حصر السالف ذكره والذي كتب تحت عنوانه كلمة «شعر» - رفعت - الدهشة - بمعنى مبالغ من تصوره المثالية أدخلت في نفس شتاً من الانتشاء والتجدد الشعري المعهود في لمصوص الشعرية الجديدة الموروثة رغم حلوها من عناصر الإيقاع واللغة ومن الأمثلة على ذلك المقطع التالي المأخوذ من نهاية نص لأرن الذي يحمل عنوان «حسبني» موزن بحب عينة»

كنت أبحث

عن وقت أضيق رأيي

في عقله وأنام

كنت بين يديه

أين ألقاه...!

ضجعت الريح وقالت

بين نوره وشراع يعمق

رحلت...

ولكني أخفت

قصيدتي

إنها / إنك / إنني

رماد حصيد (ص 7-8)

عجبي في هذا النص الصورة الشعرية البكر التي احتلقت أشاعر «أصبح رأسي في عبقاريه وأنا»، فهي صورة شريفة موحية وصعبة بعض الدارسين بأنها غير مسبقة<sup>12</sup>، فهي هذه الصورة يرى أن الشاعر يهرب من الوقت (شدة الزمن) إلى عبقارب الوقت، أو هو يطلب ملأاً من الوقت في الوقت، وهذا يكمن المفارقة الجميلة وهذا من باب ودائني بالنسي كانت هي لدا. أما الأمر الآخر الذي أعجبي فهو أن الشاعر لم يسم أنه التي يبحث عنها ويتساءل عن لقاءها بل ترك اسمها فراغاً، فهي مثل الريح أو هي في لوت «أبنة لريح» كما يقول في نص آخر، ص 47، التي لا ترى حسناً وبما تترك أثراً وصوباً أنها مبعرة تقاوم الفرق، والفراغ الذي يشبه كسبه «حب، رحمة من حسن لشاعر كان اضطراباً ولم يكن اختيارياً لقد رحل بحبيته ص...» يؤكد سديس ر حقيق هو وقصيدته معب «أهـ» الذي يكون دائماً مثل سبـر عبيد مصدراً للتوهج والجه؟

والمرر لأخر لتي نعت يشبه هي شعراً هو قصص من نص بصران  
«انتهت ولم أجد أحداً»:

...

عرفنا أننا سامة نسلق الأعماق

لا نجد إلا أركاناً معتمدة

عشنا لحظات زئبقية

على عتبة يوم حار

وزرعنا كلمات عابرة

في خلاصة الأرض

وعرفنا أننا نعتمدنا نطل

من نافذة الآخرين

لا ترى إلا أشخاصاً يشبهوننا

.. ( ص 53 ) .

فالشاعر في هذا المقطع يتعالق بصياً مع الشاعر محمود درويش (يها المارون بين الكلمات لعمري، ليعبر عن المواقف والشاعر المصيرية لرتيبة التي تشكل العلاقة بين الأنا والآخر.

ومن المصوغ القصيرة التي جسدت الشعرية فيها نص بعنوان «الصبي الأسود»:

مر زمن بعيد

قبل أن ترى الصبي الأسود

ير من هنا

من أن مر صبي

فأضاء في دواخلنا

أسئلة الأكران

وشاعة الأشخاص المتفقون باليهاض (ص 64).

فشعره هذا النص بالنسبة لي كس (حسن أشياء أخرى) في لعبة تفريغ الأكران من دلالاتها لتقديده المتحدرة التي يمارسها الشاعر ها بين اللونين الأسود والأبيض، فهنا لطفل الأسود البشرية يستطيع أن يصيـب بيهاض (أشبهه (طلب الحرية) سواد (عصرية) سريرة البص وشاعة دواخلهم فيصبح لونه الأبيض سواداً والأسود بياضاً، وهذه المفارقة

ولا عكس: إلا أن سدحش ويطرب لبعض نصوصه القصيرة جداً

لأكبر دلالة وبها، مثل النص التالي الذي يعنيه بـ «العدو»

حلفت لى اكتب عنك شيئاً

الا يلقى أو يملك (ص 59).

أَوْ قَوْلُهُ

**قالت: هل بدأت القصيدة**

قلت لن أبدأ شيئاً يعني (1 ص 10).

أو قوله في نص، بعنوان «سلطنة»:

مرت الزمان بهجر هائج

سألته الصمت حتى اختوبه (ص 64)

وَنَدَّ عَصْبِرُ يَدَا سَعْدِي عَشْرَ مَرَّةٍ بَيْنَهُمَا خَطَرٌ وَاحِدٌ يُثَلِّ

عصارة الشجرة لآسانية. مثل قوله:

أُتِيتُ الشُّرُوعَ فِي اللُّغَةِ (ص 34).

j

الهيبة حكمة مختصرة (ص 37).

ليست هذه النصوص كل ما انغمس عند قراءة المجموعة، بل إن هناك نصوصاً عديدة أخرى استحوذت على اهتمامي وهي جديرة بالوقوف ولأول مرة وريديت كتبها لاحقاً. وهذه من إبداعات هذه النماذج هو الإشارة فقط إلى أن القرعة لتأجيل المحاكمة للقضية المثلثة في المملكة قد ساعدت على خلق نوع من الوعي على حزم على الأقل من مشروعيتها الشرعية التي يمكن تلخيصها في جوانب متعددة من نصوصها بعيداً عن عناصر الإيقاع التقليدية أو معها.

وضع ذلك هناك مصوص في هذه المجموعة أعترف بأنني وجدت مشقة كبيرة (أي فشلت في الواقع) في قبول شعريتها وبربرها ، حتى وإن جاءت بعض سطورها موقعة ، مثل-

مرة وأنا أدرس اللغة

فأجأني مهم القصيدة (ص 39).

أو:

.. .. .

بعد قليل

أقفلي الثالثة (ص 40)

أو

المرأة التي تلعبها

تتلو علي زمن التلوث

والأمسيات

ونشأتها المصنة

والضباب ينخدع ذل العصور

أو

للصغار الذين يفتنون في العطب

ارموني في نسيج التشابه

في القمر الساخن

في التنوير



في حذاء الشيق (ص 10)

أو:

«هل أنا حيوان حتى تقدم

لي الطعام دون ملقطة»

قالتا صديقي القادم من هناك

للجرسون القادم إلى هنا (ص 62).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن النظر إلى قصيدة النثر حالية من الورق أو الإبداع المسروح مازال ربما أمراً مريباً ليس للقراء. جدهم بل حتى لبدعيهم. ولو جدد سعيد حقدم مثلاً لوجدنا لا بد أن كان متعللاً في داخله. مع مبرره. مثلاً فقرة عليه بحضارة نفس مورو. ثم نفتح ذلك من خلال دروس. منطوق عدد من موقوفه من نفعه. يدعي جبهة. سر. كان ذلك يوعى منه. يدعي. يحي. حل. لا مثله. به. به. توضح. د. به.

سأحمل أمتعتي في حذو

وأرحل قبل الشروق

رحيلاً يلحق بهجرتك الزاهدة

سأترك ورداً على الرف

وهجاً حبيداً

وأرحل

سأبحث عن نخلة لا تن

ولون يبيع التفاح

في العشب (ص 33-34)

أو

وغيل لي أنك اليوم تأتي

على صهوة الفجر

متحلاً بالفناء

وغيل لي أن شيئاً من السحر

يلف حولي كالغنى الأسطر

فأضحك حتى الهكاه (ص 66-67)

وقد ورد النص في أعليه مرفوعاً كما نجد في مجلده وشعلاً

بالتجاه (مرأة) (ص 47-49)

ولنجد من هذا الأسكان شعرين على كثر من مبدع مجلدة الشعر وعملتها بـ صدر جهرة حبيب ربه يكون حبيباً مقسبه يعني المبدع أن يراعي أن يحشد شعره نغمه لا يكتفي في شرح شعره بصدى يره هو كذلك فقط، ظلماً أنه قرر التواصل مع قرائه توجلاً شعرياً ولذلك فعلبه أن يودع في صدره من مظاهر الشعرية ما يحرم إحمال عصري الوزن والقافية ويقع قارئه بشعرية النص ويبهي على القارئ أن يوسع أفقه الشعري بقدر يسمح له بالتداعل الجاد مع التطوير التي لحقت وسمعت بالقصيدة العربية، وعليه أيضاً أن يبدى مدراً معيماً من العاطف والتدعيم (حتى ولو كان قديماً) للقصيدة الشعر ليكون حكمه عليها حكماً ميبساً على اعتبارات مية وليس على مجرد انطباعات عامة إن المحافظة على النظام الإيقاعي العربي التقليدي لن يخلق في حد ذاته تصاً شعرياً جيداً، كما أن جماله والثورة عليه لن يصمن في حد ذاته وجوداً حقيقياً

## لقصيدة النثر

وبما نحمد الإشارة إليه في هذا السباق أن إشكالية تحديد الشعري والشري في مجال أدب إشكالية قديمة في ترثي الأدبي العربي وليست وليدة ظهور قصيدة النثر في العصر الحديث، فقد ناقش هذه القضية كثير من لمقاد والأدباء العرب القدماء. ولعن من أهمهم أبي حيان التوحيدي الذي أورد في كتابه الإمتاع والمؤسسة مقولة مشهورة يبدو أب بعض عنها عندما ناقش شعريه قصيدة النثر وهي أنه «إد مظر في الظلم والنثر على شيعاب أحوالهما وشرائطهما كان أن المظوم فيه نثر من وجه، والنثر فيه مظوم من وجه، ولولا أنهما يستلزمان هذا لعت لنا انتلعا ولا احذف»<sup>1</sup> في نثر لا يرى القاص حس نثري، في معصور إلى حد ما يسمى «نثر المظوم» يخرج فيه الشعري بالنثر بظرفه جميلة ذليلاً ويبدع حركته حليلاً<sup>2</sup> بدءاً من نثر الأرباب لاجتماعي في قصيدة النثر على حد ما حال سمي نفسه بعض شعرائها من الشعري والنشكي لم يفسد سعدى لمحمد فخر على سبيل حال نثر بعض قصائد محرمه ويميز في مرقعه بالشبكة لعكبة معجوبة برسوم تشكيميه ومقاطع موسيقية، والأكثر من ذلك أنه نثر معها مقاطع من نقد، لقراءه إياها.

## المرجعية:

هناك شبه إجماع بين الدارسين حول المرجعية العربية لقصيدة النثر العربية تسمية وشكلاً وربما كان في بعض الأحيان رؤية، وهذه الحقيقة حلق عند بعض لقراء، نذر من الشكك في مشروعيتها ولورد في قبوله، وربما نظر بعضهم إليها بوصفها صرخة من صرور الاستلاب الثقافي والنمو لفكري والموهلة وعلى الرغم من محاولة بعض المثقفين

والدارسين ناصليها في مرجعية عربية قديمة<sup>4</sup>، أو ملمس ميراث ظهورها في المملكة سماداً إلى عوامل داخلية محلية، إلا أن كل ذلك لا يمكنه حجب مرجعيتها العربية الواضحة. يقول محمد الفاس في هذا الشأن «ومن المبالغ فيه أن سبب انتعاشه تعبد البشر في واجهة مشهبت الثقافي إلى معبريات اليمى افكرية واقتصاديه والاجتماعيه دون الإشارة إلى جاهزية النموذج شكلاً وحملاً والتي من الغرب»<sup>5</sup>، وقد تشكلت المرجعية العربية لقصيدة النثر في المملكة من خلال طلاع كتابها على نماذج مبدعة ومتروكة متعددة نشرت في بعض البلدان العربية ومن خلال المعرفة المباشرة لبعض النماذج العربية منها<sup>(6)</sup>.

ولعلنا لنستطيع أن نجد في قصيدة النثر العربية في شبكته العميقية لأشرف هذه الآباء قد جعل من شعر نوح لاوي بين شعر قصيدة نثر في بلادنا وشعراتها في البحر. نرى هذا يعبر أمراً ميسوراً، فكثير من شعر القصيدة النثر السعودية سرور كثيراً من النماذج العربية الموروثة. لكننا في موقع سعده نرى أن بعض قصائدهم من نوع «سفر» محمد حيدر في صفحة واحدة في موقع بعض Paul Proust بعض شعر سعودي لا بد منه محب الكثير من الشعراء، بنمات مختلفة، ولقد جاء بجمع مختارات من برجمات الشعر العالمي واشرف على نشرها في موقع «مستدي الشعر المعاصر» ولعل من مظاهر المرجعية العربية لهذه القصيدة عمدت إضافة إلى تصميمه والشكل المحصور الغربي للعرب وأشيائه ورواد وأسمائه ورموزه بل وحتى نصائبه. فحين نقرأ في مجموعة محمد حيدر القصيدة التالية نلاحظ «حركة في الظلام» والتي لا يكمن أن تصور للمعتني إلا بيئة عربية مبق أن رآها في أحد شوارع المدن القريبة أو في أحد أفلامها:

لم يبق إلا صدى سيرة....

آخر العرصات مرت من هنا

لا شيء في الشارع إلا أنا

وأسمع حركة وراء الجدار

حركة في الظلام

ليأتي هذه قرأتها في حليب الصباح (63-64).

وننظر إلى الأجواء الغريبة للنص التالي:

بعثرتها عازل مرّ

فدنة مهر خطاها

وعصير يتسكب

والرقص مدار

حان وقت المباحة

«أنا تشنكا تيمني» (أجل 20)

ومما يجدر الإشارة إليه هنا أن الدكتور مدير العظمة كان قد لاحظ أثر الصورة البصرية التفاضلية في نصوص شعراء هذه القصيدة<sup>71</sup>.

وفي نص لحصر بمسوان «حلم»، يحتج لقارئ لكي يتفاعل معه إلى ثقافة غريبة متخصصة في الرسم والغناء والتمثيل.

في حلم عميق

وأهت جيفير لوهيز

تصق الموناليزا

قلت جا، زمن جديد (ص 61)

وكثير من الأسماء والكلمات لأجبية التي وردت في المجموعة مثل «تسا» بيكاسو «و» مهر الكوروقيل «و» جاكين «و» يوفريب الآخر «

ربما «سوظف في مصوص محمد حصر توظيفاً واعياً لتشي بوقع ملموس لا بوهم» كما يقول ريتا عودة<sup>8</sup>، لكن هذا الوقع ليس هو بالضرورة لوقع المعلي للشاعر الذي يريد التواصل معه، إنه «قريب إلى واقع أُنس ما يقال عنه» له محتلف كثير عنه ولا يمكن لبعض العاوين مثلي «شمالاً باتجاه امرأة» وبعض العور وحاصه صور الشتاء والصقيع إلا أن تستلخي قدراً من الأجواء الغريبة.

هذه بعض الملامح التي نربط قصيدة النثر عند محمد حصر بالآخر لعرض، لكن الملصق الأهم في نظرتنا هو لروية «الروي الكوسية» لسي بطرحها في دوائه، والتي من خلالها يكسر الحواجز بين الآنأ والآخر بطريقة حرسه، عنه ولكن في بعض الأحيان لا يحسن من تسرع ومعالجة شئمة «لند لح صبح الآخر» يسود معه، بها حضور قوي في مجموعة «مطلع ساني من ربيع مصوص النثر» من

اليوم يستقر الظل

تلك الشرائع

بين رملها

لبحر في المد والجزر

تبدأ حوار الحضارات

النهر مرجعيتنا الأبدية

التوحد، الالتصام المبارك

بالدم والزيت والبخور

مرادنا الجنديد (ص 43).

ولعل قصيدة «الصبي الأسود» التي أوردناها بوصفها من

الصور من لبي أعجيب بشعري، تريبا مدى اهتمام الشاعر بعض يا كويتية إنسانية مثل العصرية ضد السود التي لا تشكل قصيدة مبدعة في عالم العربي مثقف هي في العرب، ولذلك فلا عجب أن يكون هذه القصيدة من اللقصائد التي ترجمت للشاعر إلى بعض اللغات الأجنبية.

بيد أن الشاعر في بعض الأحيان لا يجمع في أقاعها بالتوفيق بين ما هو عربي وإسلامي وبين ما هو عربي، كما ترى في «لكن لتالي الماحود من قصيدته «حالكين» الذي يتحول فيه التوفيق إلى ملحق عبر موق، يقول مخاطبها جاكولين، التي ترمز إلى الحضارة الغربية في نظرها

...

دعني... دعني

يا ابنة العربي كويتية

زبدني من لبيك

هذا الذي يوظف الشعرية

من فوضائك الأنيقة

... (ص 65)

إن تركيزنا هنا على المرجعية الغربية في مصر من محمد حصر لا يعني بأي حال التقليل من أهمية المحصر القوي للسرعية العربية والإسلامية والوسطية في كثير من موصه والتوظيف الفني الجيد لرموزها، فهذا أمر طبيعي من مبدع سعودي. وما رضاء هنا هو لا يصحح بأن مبالغة قصيدة النثر عندما في الالك، على المرجعية الغربية هو الذي قد يتسبب في حين كثيرة في عرلة هذه القصيدة عن درتها ويحلها عنهم في لوقت الذي هي فيه في أمس الحاجة إليهم. ومن اللازم أن بعض شعرا، قصيدة لشعر على رعي تاء بهذه لاشكاليته، يقول محمد حصر مثلاً «إن سبب

التصارب في ميول القصيدة (البشرية) ورفضها يعود إلى اختلاف المرجعيات الثقافية،<sup>13</sup> في التركيز على المرجعية العربية والإسلامية عموماً والمعلنية خصوصاً في كتابه قصيدة النثر عندما سيسعدك كثيراً في مجاور العزلة والفقرية للبرق تعالي منهما، خاصة إذاً كآب هذه القصيدة مبررات في مرحله التحليل والتشكيل، كما يرى بعض مبدعيها<sup>14</sup>

### المجانية:

مجانية قصيدة النثر أو لاوظائفها تعد من أهم الإشكاليات التي تواجهها هذه القصيدة مع تراثها في بلادنا. قد عالج هذه القضية شاعرنا قائد علي الدويهي في دراسته عن كتبها عن هذه من منسكه العربية السعودية من منظور شخصي، **هنا تناول قصيدة النثر في بلادنا** بوصفها لغة ما بعد حدس في دولة - حيث على نفسه بالجميع وهو مهتم، ووصف شعراً لها - بين معربو الفن كذبة شعر تقاضي المستشرق البعيد عن الله 'لا حس على - به به به ما كثر حنين برز سلامح شعر سياسي وغنائي معدل عن تجزئه شفه - حبيبته حبيبته<sup>15</sup> وهذا الأمر هو ما رجعته كثير من شعراء هذه القصيدة أنفسهم في مقابلتهم وتصريحاتهم وكتاباتهم في الصحافة وغيرها من وسائل الاتصال

ولو أخذنا أقوال محمد خضير نموذجاً لوجدناه يقول واصفاً قصيدة النثر بأنها شعر مفتوح يعبر عن الحياة العصرية بكل دقائقها، وعندما سألته محاوره الصحفي عن ابتعاده عن كتابة أي قصيدة تتحدث عن هوم الأمله أحابه بكلاء بفتيسه كاملاً لأهميته «أنا أنظر إلى الإنسان في كل مكان، الإنسان فقط، أحاول أن يكون نصي نصاً كونياً يتيح لي نصاً آخر دون الدخول في خصوصية أو أبتلوجية أو جغرافيا محددة، أنا القصة الفلسطينية التي تتحدث عنها فقد حسنتها في أحد مصوصي



عندما قلت (حلفت لي أكتب عنك شيئاً إلا يدمي أو يذمك) هكذا أصبح  
مراري في شجر أكنث وفي بئر اعص لأن العنق والشهاد - مسموم من  
ثورت ، قصيدة اليوم أكثر برغماتية وأكثر حسماً للأمر ولم يعد متاحاً  
أن تكون خطياً عصبياً أو شعارات مستهلكة<sup>16</sup> ، لقد حدد محمد حصر  
ها أهم معالم قصيدته الشرية في ما يلي 1 - الاحتفاء بدقائق الحياة  
لعصرية وتفاصيلها 2 - الإهتمام بالإنسان لكونه وقصايده 3 - ليعبر  
عن كل ما هو أبدي لوجي أو جمعي أو خصوصي، 4 - ليرحمانيه في  
التعبير عن بعض قضايا الأمة وذلك عن طريق تكثيفه وتعميقه ويكتب  
إصانه معلله آخر هو العناية الدائبة إلى أشأ - إليها الشاعر في مقابلة  
صحفية حرق<sup>17</sup> ، يكتف حده حديثي مجسمه - لكن حصائص  
قصيدة أسر عدد كسر من كتابي في المملكة عن ذلك من الحاجة  
النظرية ، من أعجب كيف يمكن نحمد حصر بعد هذا الحدود لتدقيق  
لدي بقدمه عن قصيدته برغم بالأسف ، من الدخول في بدولوجية  
قصيدة ولكن ما دام مبني على ما سبق فلهذا فكر في بدولوجي لهاجية  
القصيدة ، شعر ي كتب مقصده ، من حصائص خصوصية عموميتها  
« مؤقناً تحت غيمة » من الأمثلة الجيدة على القصائد التي تظهر فيها  
غنائيه الشاعر لدأبه بمروحة بدكرة مسيرة لمرحلة عمرية مبكرة وإرهاب ط  
جغرافي لا تحطئه لعمى ، على الرغم من موقف الشاعر من الجغرافيا وقد  
ورد فيها.

أحب الجبال

لأن أبي

أخرجني درجاً عابراً

والطريق لا يستقر

قال لي.....

هذه التضاريس

خير وما

تكنز الأرض إسرارها

والكهول الخطايا (ص ص 5-6)

ومن لأمثله على اهتمام الشاعر باليومى والهامشي و العادي. نورد

لمرّة جيّ التالين

لا تكتوث إن شتمك أحدهم

في آخر سهرة الهلوت

متصيح مثلهم فيما بعد (ص 60)

أو

«هل أنا جيران حتى تقسم

لي الطعام دون صلعة»

قالها صديقي القادم من هناك

للجرسون القادم من هنا (ص 62).

أو

سمعت عن رجل هاجر

من نفسه

وعن امرأة هاجرت

من الصالة (ص 13)

والخليفة أبي هب لم استطع تلمس أي شعيرة مبرود في هديس النص. اللهم إلا ما يمكن أن يقال عن حرية في المشار لأول وصفقة في انشائي وصغر في الثالث إن جفاف الشاعر في إتباعها بشعيرة مصه هب ما هو إلا مثال واحد من اجتماعات كثيرة من شعر - قصيدة بشر في تحقيق المعادلة لصعوبة بين البساطة والشاعرية<sup>14</sup> ومع ذلك فيسهي أن يشير إلى أن حضور الأمور الهامشية والبوصية بهذا المعنى في مجموعة محمد حصر حضور ضعيف نسبياً

أما فيما يتعلق بالروية الكونية أو الاهتمام بالإنسان الكوني كما يسميه، فقد أوردنا مثلاً له قبل قليل، حضوره القوي في المجموعة أقوى من أن يتلوه باسمه هب مع ذلك، فمجموعة عمودي غني بموضوعات تدور حول هم المواطن السعودي ولعمري لا يخلو بشكل كامل وأصح وروية شعيرة في بعض الأجزاء مثل نفس الناس

كان التاريخ يهزلي مرزقا تيم

والعناصر من توتب صيفتها النهائية

قرار القسم

سكاج لأرض جهنة

والصمت....

والشعارات السائدة

... غنم عارم خفف كل حجر

ستعد ما نستطيع

من رباط الخيل

والخطب المصفا

واللألمحولة

ثم قضى لتحرير أنفسنا

من «قويها» الآخر

والإتيهاد للمرعى (ص 21).

ولننظر في النص التالي الذي لا أحاله إلا معبراً عن محنة المبدع  
وعرقلته وعتابه عموماً، وربما عن مبدع قصيدة النثر في بلادنا خصوصاً

بعضرتها جأماً وجل روجه عارية

حكى عن الأنياد

[...]

وصوت المؤلف

والغرب

والعولة

تكلم حتى تصب

وذاب في التجميع

وأنياد لهما بعد

يبحث عن سائح

يشعري الكلمات (ص 19-20)

أما مرسوخ فلسطين بعد حظي منه بصيبي واصبحني على الأثر،  
أوردنا أحدهما فيما تقدم، وتورد الآخر هنا:

قالت الأرض:

## الرائصون على خيول البقاء

## والأطفال الذين يجهلون جمع الحجر

غضب طاهر (ص 37).

لعله أصبح من خلال مناقشتي لمناخه المجانية في قصيدة النثر السعودية ن حضورها النظري فيما يفعله نعاها وميدعها رما كان اخوي بكثير ما هو حاضر عملياً في النصوص لإبداعية التي اطلعت عليها على لأذن، وخاصة نصوص حصر التي اتعدتها مجالاً للتطبيق في هذه الدراسة لقد كشف لي قدر لا بأس به من هذه النصوص بها وثيقة الصلة بدأت المديح السعودية نفسها، خاصة راجد في الحسان العصر لمعد بني عبسه والفدي عني فيه مصمفات من حمود عديدة مشجدة كان في يوم من الأيام، من عرب في هذا العالم وهي نصوص حصر موصف لآل لبه حمود عدي من عابسه، سدا إلى لوقع مثل عدد لآل لبه رداً على لآل مع الآخر عرها كما أن في حمود حصر نون رآل لبه حقبه رررر، بوصفه ملهه الأولى التي ناني باسما، عديدة «أبه الليل»، «سيدة الصور»، «سيدة البرد»، «أشتر العبار»، «أبه الربيع»، «أبه العر بكومية جاكلين» أو بدون أسماء مثل: «أمرأة»، «هذه»، «أنت»، «أمي»

ومن هنا فإن ميدعي قصيدة النثر وبعض نعاها ينحصرن بتصميمهم مجانيتهما والترويج لها - قدراً من مسؤولية اشتراكها ونغور امر، سب، هذا لا يفي بطلبة لخال أن هذه النصوص لا تحصرى احباب على عبارات استغرافية وبديه صور مريضة وتحدو العادات والتقاليد، وسقطات تعبيرية واضحة، ونصوص معتدل بقود إلى عيشه اللامعي أحياناً، ولكن، ألا يوجد مثل هذا في كل الأجاس الأدبية لأخرى تقريباً



**الفئة الأولى** فئة رقصه لهذا الشكل جملة وتفصيلاً. وهذا الفئة تسمى موقعها هذا اسماً، أما إلى موقف فكري منه، فموقف الشاعر الشعري عموماً، أو إلى موقف فكري يشكك في لسان الذي تمثله. شاعراً هذا تشكل للشعري العربي بكل خصائصه العربية أو بكثير منها. أو اسماً إلى موقف دومي جمالي خاص يجعل من أمر يقول شعرياً هذا الشكل أمراً صعباً، وإن كان قد يقلبه بوضعه هذا أدبياً بشراً، كما نجد ذلك عند الدكتور حسني الهويمل مثلاً<sup>16</sup>. وتشكل هذه الفئة في اعتقادنا الغالبية العظمى من القراء، وإن كنا لا نستطيع إثبات ذلك بطريقة علمية إحصائية.

**الفئة الثانية** فئة مبدعه من فئة في موقعها من شعريه هذه النصوص، وليس من قراءه. حال هذه الفئة في عالم محمد علي ورواد محمد علي في كتابه "ذكره" من كتاب مذهب أمم قصيدة شعر. لم يسمي موقفه من مرة واحدة من ما تركه لقصيدة شعرياً باعتبارها شعراً. ومرة أخرى لا تترك نفس الأثر باعتبارها شعر<sup>17</sup>. ويتضح من هذه الفئة كثير من مبدعي شعر التفعية من أمثال الشاعر محمد جبر الحربي<sup>18</sup>. والدكتور الدحداد الشاعر عبد الله العبيدي الذي مازال ينظر ما يسموه به إهمال هذه القصيدة الموسيقية<sup>19</sup> وغورهم، والقداد من أمثال الدكتور عبد الله لعدامي. وبعض درسي لأدب من أمثالي. وأهم ما بلغت الانتباه في هذه الفئة أنها ليست ثابتة في موقعها باستمرار، فقرأت نصي أو مجموعتي شعرية قد تكون ربما كميله بإعادتها إلى الفئة الأولى أو بتفكيرها إلى فئة انشائية التي سذكرها الآن.

**الفئة الثالثة** فئة متحمسة لقصيدة النثر ومدامعة عن مشروعيتها شعرية وتقوم بتفكيرها والتفكير لها. ويخرج في هذه الفئة مبدعو قصيدة

النثر بطبيعته لحال، وخاصة من يجارس القصد منه، وبعض الدارسين المخلصين لهذا الجنس الأدبي تبريراً وبغذاً مثل الأستاذ محمد لعباس الذي أصدر عدة كتب ومقالات أجلباً إلى بعضها في هذه الدراسة حول قصيدة النثر عموماً وقصيدة النثر في المملكة خصوصاً، يؤيده ليكون عرب هذه للقصيدة في المملكة ومن الدارسين لهذه القصيدة، لابد أن نشير إلى الدور البارز الذي لعبه الدكتور سعد البارعي في التعريف بشعرية هذا الجنس الأدبي عندما من خلال كتابة سلسلة من المقالات الجادة والمثابرة لأبرز المجموعات التي كتبها شعراء النثر في السعودية، نشر عنها في كتابه «حالات للقصيدة»، وإلى ما كتبه الدكتور عبد الله المعيفي، وإلى ما كتبه الشاعر لادن علي لسمي «حرر حرر حرر» من فهم أعمق من له جهد عظيم في شعراء هذه الغنسة فيه كثير نذكر منها من وقعت على شي من كتابه يدعيه مثل حمد لوانس، يحيى لاسر ومحمد المحرر وحرر بن محمد حمد بن الثالث أن هؤلاء لا يكتبون بأسلوب ترويجي كما يظن بن بأسلوب فني جيد وأن ظهر شيئاً من تعاطف أحياناً

لا شك أن قصيدة النثر بدأت من رحم مفروضية شارك في خلقها كثير من مبدعيها وكثير من النقاد والقراء عتقاً، ولا سبيل إلى الخروج من هذه الأزمة إلا أن وعى المبدعون دورهم وأقنعوا القراء بشعرية خصوصية وسحر لأنفسهم بالركض في مساحه إبداعية واسعة سمح لهم بتوظيف صروب شتى من الإبداع التقليدي وغير التقليدي، وأصلو قصيدة النثر في ثقافتهم تاصيلًا حقيقياً بطور الشكل والتعبيرات المستعمدة، ويعبر عن هموم وطنية وقومية وإسلامية وإنسانية عامة، حتى وإن أحدثت أصدمة دنيوية، أو نوسلت بالوطنية والعمومي والإسلامي إلى الإنساني أو لعكس وعلى عموم شعراء الأدب ومعاذ أن يسبحوا لأنفسهم (ولو مؤقتاً) بقراءة نماذج من هذه النصوص يهدف تدريجاً والتفاعل معها



وربما لكتابة عنها وبغدها، دون موقف ميقن منها، وهم بعد ذلك ليسوا مجبرين على قبولها بوصفها بصورة شعرية. أو حتى أدبية، إن قرروا ذلك.

## الهوامش

١. محمد حيدر العامري، مرفأ لمحبة 'عمار' رغبة بضمير، تنوير، 2002، كل القصص التي تنتمي من هذه المجموعة ستتح بأرقام الصفحات التي وردت فيها

٢. معتز قطيب، "سيرة الشاعر محمد حيدر العامري"، في: "سيرة الشاعر محمد حيدر العامري"، منشور محمد حيدر العامري، صفحة 17.

http://www.com.archiv.ir/2004/02/01/01.htm

٣. برهان خوري، "القصيدة والنثر في الشعر الحديث"، في: "شعرنا الحديث"، مطبعة مصر، 1971، ص 10.

٤. محمد حيدر العامري، "سيرة الشاعر محمد حيدر العامري"، منشور محمد حيدر العامري، صفحة 17.

٥. محمد حيدر العامري، "سيرة الشاعر محمد حيدر العامري"، منشور محمد حيدر العامري، صفحة 17.

٦. نظر محمد حيدر العامري، "سيرة الشاعر محمد حيدر العامري"، منشور محمد حيدر العامري، صفحة 17.

٧. "سيرة الشاعر محمد حيدر العامري"، منشور محمد حيدر العامري، صفحة 17.

٨. ريتا عودة، "مؤقتاً لمحبة قراءة في كتاب: النظر في القصيدة الشعرية"،

<http://www.arabworldbook.com/ArabicLiterature/review12.htm>

٩. محمد حيدر العامري، "سيرة الشاعر محمد حيدر العامري"، منشور محمد حيدر العامري، صفحة 17.

## إشكاليات قصيدة النثر في السعودية

صالح بن معيض القامدي

- 10، إبراهيم بواقي، «قصيدة النثر» و«لحظي»، جريدة الرياض، العدد 12508، الخميس 12 رجب 1423هـ.
- 11، علي نديمي، «الحالة الشعرية في المملكة العربية السعودية: تجربة شخصية» جريدة الجزيرة، مجلة الثقافة، العدد 45، 4 ذو الحجة 1424هـ.
- 12، مظهر حمد، «نديمي سي جرحها معه بزهده شجري في جريدة موهبي السعودية» العدد 886، الأحد 18 أغسطس 2002.
- 13، مظهر معصية، «نبي جرحها معه بحس لأمير في جريدة الرياض» العدد 682، الأربعاء 9 محرم 1424هـ.
- 14، بياتري، «حالات القصيدة» ص 200.
- 15، أنظر محمد العباسي، عند الفارقة شعرية قصيدة النثر، «مجموعات المركز الثقافي العربي» (200)، ص 91-90.
- 16، مظهر حمد، «سعود مبدع في حرفة يهتزون» قصيدة النثر بوصفها إشكالية فنيّة، «موقف من ساحة تنبيه» 14 شوال 1424هـ - 28 شوال 1424هـ.
- 17، محمد عباس، «سعود مبدع» 0.
- 18، مظهر حمد، «نديمي سي جرحها معه بزهده شجري في جريدة موهبي السعودية» العدد 886، الأحد 18 أغسطس 2002.
- 19، ذكرها في لقاء «نجمي» مع في صحيفة «اللقاء» القاهرة في 11/26 (200).

\*\*\*

## أولاً - الحدائق الشعرية:

هل يمكنني الشعر بالشعر ليكون  
شعراً؟ وماذا بين الشعر والشعر؟ وماذا  
بين الحدائق والشعر؟

منه تعبرك الإنسان إلى اختلاقه عن  
الطبيعة المحيطة، بل بالتعبير عن نفسه  
بوسائط لغوية، وبعد الصوت وتحولاته التي صورة من خطوط ونقوش  
ورسم، هذا الشعر ليس عن حدائق بل عن عقل الإنسان باحثاً  
عنه في كل مكان. بل هو شعور لا يجد من يسميها صارت  
الأمثلية: سر من سر من الألواح والحدائق كالأشجار، الحشرات  
والحيوانات والنباتات.

ومدات للحدائق الشعرية: "أنا مع رابعة: الشعر الأساسي  
والحدائق لا تذهب إلى أن تعبرك الكائنات الرامزة إلى: "الشعر".

ومع استمرار الحياة في الزمان، تولدت صراعات وبرجمات وموقف  
وتمتلات، وهرب الإنسان من المادية إلى الرومانسية ولداً نية  
والسريالية والصوفية وأزدهر الفلسفة وظهر علم النفس وتحررت الشعر  
أكثر نحو نفسه لاسيما بعد الماسي البشرية وحروبها لعالمية. وبعد التطور  
لعلمي في القرن العشرين من تكنولوجيا وحديث لقضاء، وفك شجرة  
الموت. وهكذا تشظت أعماق الشعر من دواخلها متجهت إلى اللا  
نوعية - اللامادية، ليعبر ما لم يعبه بعد. من خلال إرثها إلى  
الأسطورة أم الحلم أم الرمز أم الضموض أم المجهول. أم. إلخ. ومع بروز  
القصائد المرحلة على المؤلف والتقليد الموروث ولدت الحدائق في العالم

وشملت إحصاءه إلى الشعر القصود الأخرى معيدة تركيب لأبعاد  
النسبية أو اللامرئية من الحياة كوتاً ومجتمعاً وإنساناً ولفاً

ومع الإيقاع الزماني الجديد للرؤيا عجباً وكما يقول د. غالي شكري  
«بإزاء مفهوم مركزي للحداثة يرمط ما كان يسمى بالشكل وما كان  
يسمى بالمضمون في وحدة بتائية ذات رؤية للعالم. ليست التفصيل الواحد  
أو الرمز أو الحكاية الشعرية وغير ذلك من أدوات إلا وجهاً من وجوه  
التحديث، أما الحداثة الشعرية ذاتها فهي الرؤية والرؤيا التي تختلف من  
القاه إلى آخره، ومن شاعر إلى آخره، وأحياناً من قصيدة إلى أخرى. ليس  
من مطلق في الوزن أو الصورة أو القالب. والمعيار هو الرؤية الشعرية سواء  
كان الإيقاع موزوناً أو عشوائياً، وسواء كان الإحصاء لمدات أو لجماعة،  
وسواء كان القناء للأفراح أو للحنين»<sup>1</sup>.

فماذا بين الشعر والتحول؟

أليس الحدس محيراً؟ سبباً في التغير به نفس يبدوها الشعر  
كما أثبتت الألفية؟

إد. الشعر مركز الحداثة الأسى الذي يتسع ليشمل كافة لصعد  
الأخرى في الحياء من حداثة العمران إلى حداثة الانتعاش إلى حداثة  
لتكنولوجيا إلى حداثة السياسة والفكر والعلوم الإنسانية ر. لبح

ولأن الشعر سبيل ديوان العرب ومحور الحداثة الجامع عن حضوره  
إلى حظة إبداعية له تكن، فإنه لمستعبر المدرك بأن لكل عصر ورؤية  
ورؤيا، ولكل زمن أدوات محدثه الخاصة وحركيته الحداثية الموازية، ومن  
راوية مؤشيرية أخرى، فإن الشعر يمتد لبعبة لأجاس الأدبية المحصور في  
نصائبي الخاصة لتساهم في حركة الحداثة المعاصرة التي بدائها الكلمة  
الشعرية في منتصف القرن العشرين، مبتكرة لوجودها وعيائها مدرات

حداثة تطمح باستمرار إلى السمو الجمالي الذي تصكبه الحداثة لإبداعية مدّ وعمق دورها في التعبير والإضافة والانتزاع

ولأن الحداثة مفهوم يشمل كافة عناصر الحياة فهي تشمل كافة العناصر العية المتحركة بكيفية احتلائية تنفتح على اللاحتمالات واللامتعيات امتحاناً بحاشته الانتزاع عن الكثافة البارحة عن كنهيتها بطرائق متعددة كالانتشار والتزييف والساورة الاحتفاء في لظهور، ولحضور في لغياب، ولانتزاع عن تشكيله الأثر إلى تشكيله نظير قيد لتشكّل وقيد الأثر...، إلخ.

ولن نطرح صوتاً لصوت (النالة = الفضاء المكتوب) أن تتحرر من أنجوتته برابحة بلا من حاشية يساعد في تدوير الصوت (للدلالة بفضاء مكشوف) حيث تلتقي عناصر مساعد الحكوات لصغرى من مكشوفاتها الكبرى في القهقهة القهقهة

وليعرف كيف تتبدل هذه الحركة من صفة امتلاكها الظاهرة واللامرئية فلما أن نرى بصورة مدغمية تلك التحولات لنشعر بتحرر إلى محيلتها بمعنى دائرة من الجمود والاستحالة ونسحب في عمق الامساك، جانحة نحو المتحول لتعبر في المتحولات التي أطلق عليها (الحداثة/ المعاصرة/ ما بعد الحداثة) كمصطلحات مهما اختلفت معانيها فهي تستقي من البؤرة العليا « السمو الجمالي لكهقهة القول واللامقول الإبداعي بعامة، والشعري بخاصة.

اليس كلما نادى النص المكتوب في عدليته العسية وأعماقه لرؤية، كان حدائياً ومعاصراً وما بعد حديث؟

ولأنه ليس هناك كما يقول الشاعر علي النهمي<sup>31</sup>، أكثر مروعة من مصطلح «الحداثة» حينما يتم توظيفه في الحقل الأدبي لأن ما

تطري عليه مرجعيات تسعيده في أحادها الفلسفية والفكرية والجمالية،  
يقع الباب أمام جهنم التفاصيل، ويضيئ كلاً من ادعاء مشروعية ملك  
مصلحته الخاص به. فإني أرى بأنه ليس هناك أكثر مراوغة من الشعر  
في يد قبة الحداثة وحتفتها مع رثيقية اللاهتكي واللامرني و الذي قد  
يكون والذي لن يكون.

ولذلك، فإن الشعر الانساني، ومنه العربي، سيظل في حالة التجاذب الإشراقية كسلوك ديمومي في حداثته متحولة، كمشاعة، تجيب مداتها الإشعاعية وحجاب نوراتها لمساعدة الحارثة عن كل "لق" للتحرقاب والحداثة عن كل ما تسكنه في لبنة لغزها الإبداعية ورواجها - نفسية والفكرية والفلسفية واللغوية - إلخ

**لماذا هذا الدومان الثابت اللامتناهي في اللامتناهات؟**

يكنى بـ لؤلؤ، لأنه «الحبة» - يسمي مجازاً محبته - لكلاية  
المنطلقة بـ «أناها العليا» على الإحسان حقاً ما في هذه المعادلة،  
تسببت لهذه «الشعر الحر» كمنطوق لا عس به ما قد سمع بـ عليه من  
تعبئة كسرت بيود البحور، ولا أعني به - تعبئة النثر - لماذا؟ لأنهما  
شكلان من تشكيلات حرية الشعر أو الشعر الحر الذي أراه معتبراً من  
نفسه إلى نفسه نتيجة وعيه بوجوده وتحولات حاضيته الفلسفة لمُقلقه  
بمختلف بقاعها - ثمثبه واللامرئية، المعلومة وللانعمومة - لتداعية  
إلى حيز العودة الجمالي من خلال تطوير التقمبات الفنية الجديدة  
بالأصوات الأولى كاستمولوجية يستقرنها منذ انكسار الأوزن، إلى  
نظاب الحاصرة

فكيف نأور الشجر على الشجر منتمياً بداته؟ وعاكساً هذا التمرني  
عبر موسوريته: إيقاعه اصطلاحاً عليها «لحناته»، وإن شئت أضفنا إليها

« المعاصرة » أو « الأنثى » = الحداثة المعاصرة / الحداثة اللاحقة - ما بعد الحداثة؟

دُرِك جِماعَة « الإحياء » و« الرابطة القلمية » « المهجر » و« أبولو » وجماعة « شعر » مرّ الحركة الفنية الحديثة وعلاتها لاسيما بعد اصطلاح على تجربة الحداثة عبر العربية شعراً وبعداً وسرداً ول يمكن هذا اسر سوى عملية الإرباح إلى المحتل المعر في العملية لابتداعه لاسبب لشعرية مهـ . تلك المهاجرة إلى مجهولها الخاص المكتشف نتيجة وعي مُعبرة لتحرر من السطح والمادية إلى نصاء العوض الأعلى من اللاوعي الكبوني الدفوضي حيث لمرة الطقة تدخل صيرورة وعيها وتفتح المسطحات بعلاقاته جديدة من حيثها الشعرى مستبدن لمعاصرة الجليدية بعد حرك ليه معادته عسب على لشراء شعره ولومر والأسطورة رعب من ركة العلى اللأله مهـ ما عسب على ليومي المسرح ألسود ومهـ ما من روح في أنل لوانعه ولكن لا يد كمر من نص كلال نظري من 'حديثة ما نعرف إلى العصب - نظري سحتب حركه في شعر سموي كجمودج لمحلة منتصف القرن العشرين وحتى الآن وذلك بما على ما تو قو لدي من نماذج

## ثانياً - الدينامي الشعري:

بعد الإزهاصات الشعرية في لشهد الثقافي العربي تأثر لشهد الثقافي خليجي عموماً . بحركة التجديد المشتقة من العراق وسوري ولبان ومصر . حيث كات هذه الإزهاصات تعاس من درامية صراعيه مع محيطها لعلل . غير الزاعف في الانفتاح على الذي لم يعتد عليه . لذلك . سرعان ما ألصقت بهذا التعبير اتهامات حائرة طعن بقوميته وعرويته .





2 - على صعيد الإيقاع الداخلي حيث زجرح لدلالات الشعرية عن مسقطها المألوف إلى شفافيتها اليومية ذات العمق لشققت بد نقه عاروه، مطلعة، ومعتحة. أثرت في المشهد الثقافي المحلي = لسعودي. فتولت إيقاعات الكتابة المعطمة القصصية، لاسيما الشعرية منها التي ارتقت بقصيدة العمود من حيث الصورة، ودفع بقصيدة لتفعيله إلى قضائها الأرحب كما امتشقت قصيدة التثر ومن هذا الفضاء التجريبي اذكر قليلاً لا حصرأ اعيد لحسن حبيب / عبد الله الصبيحان / سعد البوردي / حمد السباعي / عبدالكريم الجهيمان / سعد الحميد بن / غاري القصيمي / محمد لعبد تظفرون / نغمات حسن بسبع عني لنديسي / فورية بو حمد محمد النجدي حديجة المعري محمد بنميسي / شجون بندي حمد لقاسي عبدالعز - حرجة حمد صالح / محمد جبر العربي / محمد إبراهيم / نغمات / رجب / محمد

فكيف تروى ما بين رويد شعريه ككاسيت لعمرية في فضاء الحداثة لارج عن حدود قصيدة مسر لن سلكها للاستقرار ومتغيراته الجمالية؟

### (1) شرد التلي / إثبات الغربة:

تحدد حركة القصيدة عند الشاعر محمد العلي حالة الانقسام الجمالي Esthetic Schizophrenia ما بين المألوف والمبتكر مسجراً لا تعطف في البنية الإيقاعية Rhythm structure، وفي لبنة العمق Deep structure للبنى الشعرية، وذلك من حيث الصورة وتركيبيتها والاستفصاة عن تركيبه الوحدة العنصرية = للقصيدة وهذا يدفع للاستقرار لتشكل البنياني للشكل من حيث أن الشكل هو وحدة الشكل والمضمون

النفاري لقصيدته (العلمي) بشرأي كيف تتحرك القصيدة في تساردها لتحدث الشعري التام في الأنا الشاعر وصناتها الأخرى (العائب/ المشكك/ المعاطب) بما يعمد على الأفعية المبالغة ظاهراً، ليتقاطع في العمق من خلال الإشارات المتناوبة على المحصور المشككة بدورها لمدن تاجيلي لا يكتمل إلا بانها، القصيدة الخارجة عن بعدها الواقعي إلى واقعها لغوي من خلال بقيات تجرد المحسوس لتعبد إليه المحصور بعد جديد نراه بتجديد بتوسيعات الصورة الشعرية (الصورة المشهد/ الصورة السؤال/ الصورة الرمز/ الصورة الاحبارية، وقيل أن يستعير في تشكيلات الصورة أشير إلى حاجس لغوي الشعري وهو حاجس أي مدح جنسي، غنى سحب من خلال لغوي عن لأم المتحرك في الثبات، لا بد من لغ، قد ما يعكس دلالة رجدة معسقة سؤال المذكر في نفسه بين (أو اندهب اليه لا ما، في ماء) (ما الذي سوف يبقى؟) ليس هذا هو سؤال (أبريموس) كاستقبل، معذور، ما في أنس هو لأم لتعوا في البسة بهاء، من أي نص ادعى؟ ولأن يغلي مدرك ماهية حركية الأثر فتنرجح بين لعدم الوجود بين بقولك بك رجدة، فيه يعجب يطرقة عن ممول الأثر، وذلك في قصيدته (لا ما، في الماء)<sup>5</sup> ألا بشكل لغوي إثباته في هذا العنوان؟ لا يتعلل العصر الشفاف = الماء عن تكوناته المعلومة ليتحرك إلى عصر حر فيه العاصب البدئية لرمز، الورقة، ذاكرتها البحرية الموزونة = دانه = دانه؟ وليتحول إلى هيئة لا مائية فيها من الاجبة والسحب والأحلاء والأرواح ما يكمل القصيدة لتسحرك بعيداً، ور، اللحظة المارحة، في ذاك لمحتل السامع عن معلق رمد لشهيم الخفية ودون للحن مع مرمسه في المدح والموت لمعسول بالأحيلة ويسلك، الذكريات المسمطة في يهدين رميين، 1 الماحي المبدور كوجوه وطوفان، 2 - الآتي المتحرر من الرزيا إلى لكلمات، ثم،

كثالث جمعي 3 - ما بين هذين الجعديين وبين القصيدة والذري من حاجر شفيف مزدوج الوظيفة هو «الضباب الجميل».

**فما الماء الذي يتحرك في ماء لا ماء فيه؟**

بلا شك هو ماء الروح المقلب في القصيدة إلى دلالاتها المشبكة لمحيلة لبعضها عنى بعض بحية الجحر الأثر لمجمعي لا هناك ولا هنا وتلتقي في القصيدة تقنيات الوجدان والحين والذاكرة والحلمس واليومي والأسطوري الداني الذي تحجره الآن الشاعر المتكوه كطوفان جمعي في حركة الطوفان الجمعي المهتز في هذه الصورة

يقولون كنت هنا من أول فجر

وأماؤنا يلدوا فيك أحلامهم

يقرونا - ولما نزل في الأماني - على المرج

بدعي أنا لا فاس من قصيدته صرح بشديده عسفة تجذب لحفى من حركة لاري سد عشر عصبي د نى عاصره لأعرق الحرف من روح شرب مكب مدس لأحلام/ لأروح/ إنج و بذلك يصبح الماء (أمراً) وأتجمة صبية محورية) للقصيدة المتنامية بأدواتها وحائتها ومقصديتها المتبصرة من خلال لتحولات الصورة التالية:

(1) - الصورة السؤال:

ما الذي سوف يبقى

إذا وحت أنزع عنه الأساطير

أرمي المعار الذي في الخيال إلى النوحل؟

ماذا سأصنع بالأرق الطمير؟

### بالمجاهرات الأنيقات

#### إنّ لقلبك دون الضباب الجميل؟

في هذه الصورة الاستهامية يفتتح الشاعر احتمالات تجريد لما  
وتعريفه من ذاكرته الأسطورية ليعيد اليه تلك الذاكرة بهيئة معبرة تشع  
بمحارث خيال والأرض العذب لتكتمش في رمز آخر هو الحجاب الضعيف  
و « الضباب الجميل » أشد كد استنهاض مصرم « أي ضباب يفضده  
الشاعر؟ هل هو دعوة العباب المتوارحه بالأب طير القندة؟ أم هو توترات  
المحجر الرمي لو تقي ولحلي؟ أم هو البقطة المركزية التي يتمحور حولها  
سؤال القصيدة لتتشرب بين كلماتها متفاعلاً متقارناً؟

يجسد الضباب، في كل هذه الاحتمالات مفاد تدلّات  
الأم، المرحه كالحبيب والوجود والاستمرار في تركبته من دلالات  
الما التي يجدتها غفده كحصر محو من حياضات الملم  
بالرمز المرفع عسود والمشد عليه من خلال أحسنها كحجر من  
جاذبية لا من لم تصد بفضله ومن خلال تداء من نفس، لادحة  
بين التذرع لعمودي لسلوك ملفطة المادود، صراخها ر السجيل،  
كمرر للاحصر ر يدسج في هذه تدلّات من سعياب تحب إلى القدسة  
أمرم عبيها السلام، وإلى لحظة الهد، الأولى حيث يعتبر مرمق من  
العماء السجيل أول شجرة كاس على الأرض، كما تحسبنا إلى دلالات  
لشموخ و لكبرياء، والصير والطباع العربية وهذا ما يؤكد، بلحظة  
لشادحة ( ن سير على لأرض دون انحاء ) التي كس أنقى، نتيجة  
حصولها المصمر - لو حققها الشاعر متقللاً مباشرة إلى (ها أنت ك  
لمن تباح، تداع دون انهاء) ويسرسل أثر لسؤال في لمود داخل  
البية متجدلاً مع الحركة الضمائية المؤلفة من

صمير المكمل المثل بالدب الشاعر، والتحرر منها في د ب الآن  
ودلك حين تقبّل إلى يقية لصمائر بشكل تداعفي متقاطع مع صمير

لمتكلم الجمعي بكافه حصوده، ته الماصية (كما، والمحاصرة (ها نحن هنا /  
إننا نريد) ويعضوده كضمير جمعي غائب (يقولون) وبتمركر هذه  
الشبكيه للصمائية في صميم المحاطب (أنت) للماء الذي تأسس مع  
دلالاته المكسيه و لرمانيه والتكويسيه محتراً حركه الوجود و للوجود  
بشائنها في صرحه الدلالات أو بحركتها في الثابت من الماء الذي يتحول  
من (أنت) إلى (أنا)، حيث يسترجع دلالة الماء وجودها «وجعلنا من الماء  
كل شيء حي» بصورة مرتبة ثم بين الشاعر والماء (كما أنت) لتتحول  
ويشتبك من حديد بهبط، يخفف من إيقاعه لسؤال لأنه يأتي بصورة  
إخبارية.

## (2) - الصورة الإخبارية:

يتبع شاعر سونات الحدث شعري مفكك سر لصوره لسابقة  
إلى ذاكرة الدلالة المائية المستفجرة في الوجود من الطبيعي  
كن له كذا أنت

معتكراً غارقاً في السفوح البعيدة

مختلطاً بالثمار ومكتشياً كالعيون الوحيدة

ولولا المصنفة المكتوبة (في السفوح البعيدة) وحيلة لتشبيه  
(كالعيون الوحيدة)، لما تحول هذا الكلام إلى علائق شعرية لجميع العزلة من  
أنحائها الرائعيه والعسبة بفقيرة رومانسيه لم تتعرض بمأذها إلا حين  
تنتقل إلى (الصب) ومرها لتاوي لتكررك (الارمة) تقطع (ما قبل،  
لما، ك (صورة) لتصله به (أف بعد) الماء ك (صورة) وهي حين تعمل  
ذلك، يكون قد تحولت إلى صولفيج بصيغ إيقاع التور لدراسي ما بين  
الارتفاع والهبوط وتظهر لصوره لإخبارية في مقطع حر (ها نحن  
حشا، ولما نريد، «الآئي، لسا نريد الذي لم يزل نارحاً في متعادل

بلا حظ كيف يتنوع الرقص للمادة بطريقة مباشرة (اللائي) ليسامي لمصوره  
لرؤيوي والقصدي التي جهة أخرى من الفضاء الذي يعود للاتحاد بصورة  
الانساحية (صورة لسؤال) محدداً لمصوره كيفية لمحت عن «الروح»  
كدلالة يتمرأى بالما. وروحانية لمصنعه التي لا يلبث أن يعود إلى مداره  
الإثباتي رغم ظهورها المعنى السامع الذي له يزل بازحاً في امتدادك  
وتتجلى ردة أربعة في الانزاح إلى تحولات الروح الثمانية في الصورة  
الشعرية للأحمد (إننا نريد الوجه الذي كان آباءنا يملكون على الموج)  
ألا تشكل هذه الصورة طرف الروح لأول المتجه إلى الروح لارتداد  
للماء ووظيفته في البحث عن المشكلات الأولى للوجود التي به تعد هي؟  
ألا تشكل طرف الروح نفسها في لحظة لانه تحسنة في  
الدينامي لا يسهل اندح دون به. ثم الانسداد هذه سروريات  
المردودة لمصنعه نفس به روحه ثلاثة متكررة في صورة مشهدية  
للأقطة لمصنعه نفس هذه الصورة بلائفة الصباغ

(3) - الصورة الشهيدة

ويهي و يهيك هذا الضباب الجميل

- ترمدت الشهب الخلفية

يلبس عري الصغور هو الآن

لا ماء في الماء...

تتكون بيئة الانزاح لثالثه من مكونات شعرية تنويع علائقي  
كمجرد بلس تحول إلى مجسبات (الشهب الخلفية) عري الصغور  
تنصت لتناغم مساحة البيئة الفعدية حركتها الصراعية المساعدة إلى  
دوره التحول المعاصري (الماء) بكل إصافاته العالمية المكتسبة من الحيز  
المتحرث بيده ك (أنت) وبين الشاعر، أو أي إنسان، ك (أنا)، (أما)

لشهب/ لا ماء في الماء. ويقطع لصمت الصورة الرمزية التي هي عنوان القصيدة ليتواصل مع صوت الأنا في صورة مشهدة لاحقة:

أولقني مرة تودس كائن في البحر

أسمع من ريشه المتقاطر لنا

وأخيلة تفصل الموت من كل أوهامنا المشرقة بالخوف

لكنه ذائب في الملح..

تتركب هذه الصورة من عناصر صوتية متعددة: (الزقزق / الريش / الفص / لأخيلة / الوهد / الخوف / الموت / الدوار) وكلها سطلق من فكرة وتربة مركزية هي أساسه صوت لا ماء. فليس من جسد القصيدة كالحق مدب برؤى جسد المسافة مستتبه بين (الماء / ريش / حصة الماء) وبين (ريش / ريش / ريش) نحن أحركه الماء كحجر ريش للمصر الماء يمكن يمتد للموتى المستطمة برعولا في عناصر لطبيعية والمجردة. رها تنفذ من حركة القصيدة مع صورها رمزية

#### (4) الصورة الرمزية:

يتحول (الماء) من مكوناته الأولى إلى مكوناته الشعرية المتشككة من حوس الموهوبات المرمية منها واللامرئي ك (عري الصخر / شوق الحلم / لصيب والحرارات والرياح / لأثافييد والمراكب والعصافير / لسوايس والبرقة والدكرات ولقداء ولور والظلام واللع) ويتشاك هذه الحوس لصوبية ولصورية تشكون شبكه من رائحة الماء والتحولات والصصت الصصت في لبياس لصي الكشف عن (سر البرقة) ك (رمر عوازل) لشركيبية الماء في القصيدة ولطافه على الإنشاد كسور وحركة وحصلات مفتوحة على رمر لأبعد « (لصبا) كالأزمة ودليل يهيء ولا يهيء. لكنه قادر على صاغة بنية القصيدة بانرياح حمالي يجعل من

الصغير الجمعي (زغاريد الذاكرة) لمراكمة في السحب اكما الرغاريد  
تشعلها الغاضبات إذ ما اطلوا مع السحب دانه دانه، كما يجعل من  
صوتيات (الزرقعة) لوباً ليس للسحاب ولا للما فقط، بل يمد ليلون مساحة  
(الذكريت لمحييات عن أمس أو عن عبد سوف يأتي)، ثم، ليستقر  
كهاجر مسكوب عنه في لاجر المظنون الذي تحنن فيه القصيدة مبها  
(وبعني ويحك هذا الضباب الجميل).

ويظل بين الصور وأنواعها في القصيدة ذاك لتداخل الذي لم  
نستطع نصه، لا إجماعاً لاستقرار حركته (فنية لعنقة المستعدة  
عن لأفقه الظاهرة للقصيدة) تلك التي يحدا في قصيدة أخرى معونة به  
(أنون متقطع) <sup>7</sup> نسي سحر حكتها سودي بين يميني لو يمي ويبي  
الوعصب شعرة نسي ترتفع بالقصيدة عن بعد مداسي لا لتتعد  
مع دلالتها لابه من نسي حذر 'مطر سحر رقم بر نسبه، جس  
ورقته مداد / 'مطر عاصف وحنف (استجاب لأغنية 'شارد)،  
(ورق واحد سحاب) هرو حد سحبل في حد بقصيدة يمتنر  
اليومي عبر مفرد 'حار حار ساء الحديقة / المديح / الموجز /  
لج) مشحون بتأريخ قديم معتزل في توظيف مقوله عمر بن الخطاب  
(وصي، و هرون الرشيد) (قال مستأشداً للمعاينة: أينما لمطرين). أما  
المسانة لشوره، فلا تتراكم إلا في دالات وصية شكلت العجوة التوتيرية  
للقصيدة منها: (البحر / الخيل / الرابا / الزرقعة / الضباب).

مد حميات ومحمد العلي يصيف إلى الشعر السعدي حادثة  
الحركة الجمالية المتعة التي ل تعرف عن الإبداع الخارجي فقط، بل  
احرقت بنظام الدلالات البقليدي إلى سق معايير توري فيه اشبه  
لموضوعية بالشمعة لعبة حياء، وتتمتع فيه لأحيره 'حياً كما قرأ في  
قصيدة (لا ما، في الماء) المركره على السهوس بالمعاش، ولقول



السطحي، إلى احتمالاته الساتجة عن مشاكل الرمز الماء + الزرق + الصباغ) مع صارات البنية المقلوبة الكلية لصور القصيدة

## (2) - هراجن العناصر:

تتحرك شعرية عبد الله الصبيحان بين الصورة الوصفية الشارحة لمبسطة وبين الصورة الروائية المكثفة لملاتق اللغة والموجودات. وهذه الشبقة لديه تتأرجح في قاعدته مجموعته وهو جالس في طقس الوطء<sup>14</sup> متلازمة مع ثيمة الوجدان الانساني بحسه الوطني لامي و بحسه لدني المتنعم مع الشعور بالذات الأخرى أما كيف يتسرب هذا الإحساس إلى القصائد؟ لابد من طرح سؤال مع توثيق سرديته لتفصيل الموجودات من فوق وسيلولة جيل الصغار، وهذا الشخص العربي مضطرب ومزعزعة لتاريخه مع ما يكمن في جوانبه الكائنة. هذا ما يعنيه قصيدة (كيف صعدت إلى الصحراء إلى الشمس) فعدت من صحراء موصوفة وصحراء و صعدت إلى صوم، أرادت جيلها العذبة أن تدلّ على حلال الصور الدلّ على أيدي سمعها على نفسه ببحر بيكته كلامية Parole Speech على حد تقسيم دو سوسير<sup>15</sup> هي المحور الذي ناقشه قرأتها لحركة الصعود التي بدأت بطيئته ومعلّله ومرسكة على جانب اللغة - Langue-Langue بعبارة لوسير، أكثر من ريكارها على الممارقات بين عناصر لتكويرية لنظام اللغة الاشاري والاحتشالي الذي تجده في صور متفرقة من لقصيدة الصاعدة بالذات العربية من ظلالها وصحرائها وركودها إلى الصور « الشمس » حيث يوظف الشاعر جرئيات الصور وعناصره الموسوعية والعمسية والحملية في الصورة البارقة ذات الجمل لقصيرة والعصايات لبعيدة ذات الصوت المتعدد بين (الأنا) و (الأنثى)، كاجر وشعبي ورويا وقصيدة.

الأرض تلور.

هذا الظلك القاتم يوغل في الظلماء ولكني أتمسح في

ينتهي امرأة تتحول في الصبح إلى كوكب عقب

أخضر وطب

فأرى

وأشك

ثم أحط يدي على وجهي

بلمساتي النور

فأسأل أين أنا؟

تشكيب غيلاني مفرق بين دورتين مختلفتين وهما دوران  
لأرض ولصلا، ساميها وزلزالها - لمساتي في درون لسات  
والصورة 2 - دورين يدور حول مركزها محسوس من ٧ إلى هي  
إلى «كوكب عقب» من ١٠٠٠ دورين بعد رنين بين العدم  
واسوحد بين لتمامي في «لصعود والانفلات من الأرض وصلصائها»  
الجسم البشري للوصول إلى مدار الحرية الذي مسطح فيه الروح بعدلتها  
للتكامة، وإشراقاتها الخلفية المشيرة بإبصار حفي إلى «جلجامش» غربي  
معاصر بطريقه الصيغان المتكاثف مع دلالات الأحضر المرتفع عن إرسال  
لمترويع بالدماء وجثث لأطفال والعصابات «أطفال قتلوا في آخر حرب»  
فتيات بثياب الدرس يخمن ويسألن على ريد من عذر «ملاحظ كيف  
تستطيعين الجلطة لتتحول إلى تقريرة تفصل - وبحشوف - ملحوظة لظلام  
ودلالاتها بمكوبات الأرض وسلوكيات ساكنيها معاد لو ان لشاعر مح  
أشكال هذه الجمل لتي شكلت هبوطاً معجولاً في حركة القصيدة؟ أؤكد بأنه

لو فعل ذلك لكنت الدراميه أكثر موهجاً ومعرجاً ومقاطعاً من لساحبه  
لجمالية الرعيه في إنباع الاحترال والنوتر الذي نراه به بعد إلى دروته في  
حاجه لص مزرراً على أفق التوقعات، على كيفية ابتاش البية لمدلولية،  
وعنى احتمالاتها المترشغه لمدار السور لصاعد مع لروبا إلى اخر فصاء  
يمكن من لسنح المحركي الذي يمتنع مكوناته على الدوب والكوب من خلال  
(معايير لأشياء) المعدله ل (لرؤيا) كإيقاع حتمي يربط فلاشي كيناً إلى  
ميكانيزمات الصورة الدائرة في حركتها الصيرورية المعهولة للفجر - الذي  
إلى كنية محتلة حيث الساق مدى، واليدان بهار، ولعاصر غير العاصر

اصمغ ما يعطيك عفاتيح الأشياء - وما يمنح ساقك في

الريح مدى ويديك بهار.

علي آخر عتبات الكون الكامل

أنت الآن هله ليهي سها لادخل

وتهمنم بالظلم وصل

تأمل ما حولك

زأوج بين الرمل وبينك، بين النار وبينك، بين الماء وبينك

وادخل في جمل الأشياء

أنت الآن ترى

أنت الآن ترى

يتراقق لصعود بالإصعاء، والبصر والبصيرة، وبذلك يخرج المحوس  
المشكلة عن محيطها المبدئي لسنحول حراس للصورة بحركتها المنشرة  
في لأعالي المتحدة مع مكونات الصور من لهب وبار وأنكشاف، ومع ار  
(أنا - أنت) المتحدده يدرها مع هذه لمكونات صافه إلى تحادها مع

حركة لدال لانسيد لي البار باله « وتجم بالبار » ليست لبار روحاً  
 حري للما ؟ أليس الم - عصرأ محفياً في لار ؟ إدا ، وعلى هذه العلاقة  
 العسية لسي ابتدها أنبادوقلمى وهيراليلطن وتامبي غاستون باشلار  
 يوزع لصيخان عصات المحول المزاوجة كعاصر مفردة وثانية ، وكعاصر  
 مركبة تتجادل في هر صوره الروي لشعرها إلى صوفيتها الخاصة  
 لمعلقة إلى آخر درجات الكون

والملت في المجموعة هو تلك الحركة الإيقاعية الخارجية في قصيدة  
 « نصائد البهر » المروجة بين تعمله « الرمل / فاعلن / فاعلن » وتعمله  
 « الهيسط مدغن » بصور الربعة التي حاثت سطحة لدلالة ، شافية  
 الإيلاع

### (3) اختزال الحواس:

تعبير «قوية أبو خالد» ول من حدر مجموعة شعرية شرية في  
 لمسلكه 1978 - تكف صحن (ساعة مع حد ، بقصيدة لاسيما في  
 مجموعتها الثالثة : «ما - السراب»

كما امسى معروفاً ، فإن قصيدة البشر Prose poem - Free Poetry  
 تكف علاقتها التجريبية في شجكة يقاعيه حوائيه تنصأى بها وتعبات  
 للحظة الإبدعية المؤلفة من حركة الرؤيا لتتأقعة مع حوس لصورة  
 وحدرس الدلالة في حاله دوراها داخل السيه ، ودأخل احتمالات محصور  
 والعيب وتحرير هذه القصيدة على إبداع العرائني ، ومعارفاته الظلالية  
 وتلويحاتها المشككة بهيئات مختلفة تكسب حالة الشاعرة المتعمدة مع  
 إيقاعات التهي واللمب والشجر والمطر والمضى والكون و... إلخ .

والقارئ لتجريبية «قوية أبو خالد» يتبين امجاس القصيدة  
 بتشكلات متنوعة منها القصيدة البارقة / لقصيدة لقصة / القصيدة

لسؤال/ القصيدة المشهد.

(1) - القصيدة الهارقة:

مشحن هذا الشكل القصيدي طامة أساقفة المتعددة في جملة  
الكثيفة المؤخدة للمعنى بطريقة توزيعية أو تلافيفية أو بتحويل هذه  
الطاقة إلى صورة واحدة تكون نتيجة القصيدة الصورة الموسومة في  
عصا بعيد عن تصديتها، قريب من "فقي" لانتظار والتأجيل وهذا  
الاحتراق بطبيعته يثد لبشمل العصا الشكلي المبرقع على الصفحة  
كعجم وحركة وكثلة ومرار ومثل لهذا النموذج بقصيدة «لحد»  
أحسن أني مضغوطة داخل جسدي.

فلو أني أتنفس بعنق لتشتقت بشري

تبدد لقصيدة جسمه لانه يتفارق عن بعض من أعماق  
الروح ليتحرر إلى بساط الكتوب فيرقية منه وفيه

(2) - دمية صاعدة بحر نفس في حركه أحسن فردهم في  
العنق الذاتي للشاعرة كإسبان مؤنث يعلى برحمة ما عن الليود  
السوداء المسئلة لروحه تشجعة البيئة الموضوعية، وهذا الإحساس،  
بلا شك، بلاشك، بلاشك أي إنسان يبحث عن نفسه في رده الصجيج و  
تلوث الأرواح والفضاء المحيط، وتشكل هذه الحركة من شياك  
«اللات المعزلات (أحسن/ مضغوطة/ داخل/ جسدي، شياكاً  
مستسلماً تلاحق حركه من ملغوظة إلى أخرى تلاحقاً تنابعياً

(3) - درامية صاعده نحو الانتشار، وهي حركة الإحساس لعكسي  
لمحرك بعد (لو) لبشر بهيشة مشطية تمتد العنق، أو لحركة  
الدرامية الأولى لتحلل ما بين الذات والذات، وما بين لدات  
والمحيط = العالم

ومن تروج هذه الحركة الصراعية نجد أن المسكوت عنه لرمز مؤقت يتراكم في العمود (الحداثة) ليحيفا إلى الموت في الحياة، و لود الذي يبدل القبر الثرابي بأخر لكنه هنا هو الجسد نفسه.

وتعادل هذه القصيدة بأرقان معزتان بـ (استقامة) وانكسرة تامة، حيث يلمح حركة الصراع وانها قد تشكلت محوراً مشتركاً بين تقاطعات الحالة (المصوطة/ الصاعقة) في الأعماق، وبين إسقاطاتها في القصيدة الأولى لمراعاة من (الأنثى إلى البلاد) عبر شبكة النول المشكّلة للبحر الاسريحي من خلال الجملة الافتتاحية (مريّة بالهرائم وذكري الحمر من مسيرتي في صورة نسبيّة) أصل بلاد صارت لي هوى الأرباب من سمع لك قلوب تفسد بوزن (العلاقة بين تربية المعادة وكلّ من (الهرب - بلاد) لا يكتفينا لا بقوس القرب لآخر من العلاقة المؤلمة من تحول محض في هذا حذر و كمن اعز من في ذلك من إيمان يحول إلى خطفه حذر و ماضيه يستث لم يندب ولم يبق منها سوى ذلك لفرس خاسنها الضمير و خاسنها التهمة المنصقة برائحة لا مغيبة قد يكون راحة بير ري، يعاير و راحة و عند المطر الذي لم يعد ذاتياً لأنه مدخل مع جس الوطني بوجدانيه كاشفة لا تمهل عن قصيدة (سكة تامة) التي تعانقها بهرائم قادمة تمتع بإيقاعات حالة العرب و ورقة الشوب و بما بصراعها بيشهوف مع المحس في ميظوبيتة التامة

## (2) - القصيدة القصّة:

ويعتمد هذا الشكل على حدث متسارده اما أن يدهشك بانتقالاته لفسية وحركة تقاطعاتها وإحالاته وزخفه اللامألوف، فيشعر ك بحدثية الشعرية و يفتاحها على المظوق المكتوب واللامكتوب، وإنما أن يتسارده

ببساطه قصصية حيائية، تصف، أو تبوح، أو تحكي، فتشعر بتساؤل الحركة الجمالية ليشع بعد الواقعي عيارته التي لا تتعدى لمكتوب بل تبني على الاستقالة والبعاض اليومية، مما يؤدي إلى مقدار اشعرية لأهم عناصرها الحيوية من كنهه وإشارة ورماس يحصر ويحفي بحركة قيمة متمارعة.

و مثل القصيدة لحدث الشعري بقصيدة (شاعر) و (مصور وصدة)، و (قصيدة الساء)، و أمثل للمسط الثاني بالعواين (هرائم دانية / حلوة / أرواق / طفلتان).

### (3) القصيدة السؤال:

يشعر لكاء شعري في هذا الشكل حور سور جميع دلالات السق ووظائف عديدة أخرى في وحدة هي القصيدة، كما يظهر هذا الشكل كسور يكرر القصيدة هي التي دور الذي من اكتشاف حركة العلاقة شار بها نرقة من كنهه كوجه صرر أخرى من ليداية كوحدة صرر في الساء بها لائشابة داخل الشبكة بكن حداتها عدد من يماري و يجب عن بعد بعتن بيسرية هن من جن الإجابة لفقدرة أو المتوارية في القصيدة لسؤال؛ ربما من أجل ذلك، مصفاً إليه كتشابه كيفية توزيعات الشبكة الاشارية لأنها «البوصلة» لتعج عن تضافر العلاق المؤدية لوظيفة التوصيل.

تختلف فيه هذا لشكل القصيدي في (ماء السراب) ولاحظ لبقري وجود علاق عادية في قصيدة لسؤال (وطن)، أو علاق رومسيه تجمع لطفلة بالموجودات في قصيدة (الجن). أو علاق بانجه عن المفارقة كما في قصيدة: (ثقب) وقصيدة (ويجة) التي سنقرأها:

هل أنت بريء ونقي

إلى هنا الحداثة؟

لم..

لأن هويتي ملونة ومرقاة

بهذه الحداثة؟

تعلق الشاعرة مسافة الريبة في حركة انتقال صوتها بين (الأنثى) والآن، مبعلة حركة الشك على حساب احتمال برائتها / احتمال عيبها - وهي البينة الباطنة بوضو لغاري - بوضلة الإشارت تتهدد إلى أن تستقر في احتمال لا يسفر لكنه يشير بقوة إلى دلالات السؤل الثاني البالية عن الآخر تلك البراءة

(4) - القصيدة، المشهد:

وتعرب هذه القصيدة بعدد بروضه يحفظه عذب ما لمكان ما - يعني، ورمي، الحشيش، حركة عا، موبس، ورمي تصف كل عدد يعاشر مع برند ممسك - عا على ما سبق، فإن القصيدة ما - برنك عمر حرمه - حرمات على عا شاعرية تتعد هيئة سياريرهاثيه حامدة أو متحركة مبعاً لدى فاعلية الكلام في إنتاجه الخلاقة المتعددة عن دلتها الأولى وأمل لهذا النموذج بقصيدة (شهوة)

كان كمخلوق خرافي

نصفه شمع ونصفه صخر

وكانت مشمس

شمس

شمس..



[illegible]

باحتمسار. يرى أن قصبة الشرقي الملكية، وبناء على هذا  
الصعود، محاطة لما يكتب في البلاد العربية. لكن، وكيفية شعوب  
العرب. لم تخرج عن المداينة التي أصبحت صحرا، بحسب ما تكرر  
حديثها، ولا تخرج بها عن اعتبارها إلى نساء حديثي حديث لربل الكلام  
لشعري ليعتج أبعاد عن احتمالات أخرى لم يسجروا أعلامه بعد

(4) كتابة الإيهام:

سببي شعيرة على الدمي على سق من العالقات الخاصة بكل  
من الذكرة لثانية والجمعية، والمصاة بحركية المحل صر بورن مؤديه

الشبكة العامة للقصيدة بحواسها وحدوسها الصورية المتحركة كمنصاة -  
ليومي و لرمزي والحلمي. وهذا ما يبدو مجموعته (رياح الواقع 1987،  
كشراقة في متحولات المكان (الرياح + لمواقع) بكل أبعاد المكينة  
وتقسيماتها الواقعية والاحتمالية المكتسبة مع المجموعة الثانية (أبواب  
الأرضية - 1995) بما فيها من تدوينات للزمان لمسي و القصيدي بيبص  
يعود متوليات لمون ليشيت إيقاعاته المعاصرة «بوساطة تعددياتها المختلفة  
(الطبيعية/ النفسية/ النصية)، إضافة إلى ما تناولته عدلواتها ضمن  
العلاقات التي أفرزتها شبكة الاتصال مع المورد، فكانت محاولة لإدخال  
الفرات عبر إغاثته بحالة الشاعر»<sup>10</sup>، وتحويله إلى رمز تراثي ك (حولة/  
امرؤ القيس يح - س. رمز شعري ك - د. نرجس نمار/  
إلح) أم في محله (الثالثة أهاجعتها وفق أهرس لافقة 1999،  
صرى كيف سمو لآثار متصا ته بر العنصر بساعة في كيبوتها  
منتجة فحط الدنومومي يحدث مع منه بئله للعودة لمتاردة  
و المتسرنة) المحسوس «متنفسه تكلف تسم الراس عصامت أو  
لمتحرر من صمته لي يندد برف أ. بعد من به ب س لافقة،  
ذات الرمزية الدلالية المردوجة: (القصيدة) + (العالم)؟

توحي العناوين لرئيسة المجموعة ببناء مفتوح من لأعلى -  
متصا من حيث الشاغل (بهر الأصفر / بهر الجديرب/ بهر  
الحن/ محرب/ بهر العرب) ولو تاملنا كيف تشكلت القصائد؟  
لأجابنا المصور سورج السبيح الشعري إلى (القصيدة الحافظة  
«الرواية» أو «البارقة»، مثلاً (الهديقاب) و (أذكرة)، كما تورع إلى  
(القصيدة لاردة)، ليوميها و حواسها و ذاكرتها و حسمها و علامتها  
الأخرى، مثلاً (قصيدة وجه) و (ريادة)، وإلى (القصيدة لتشكيلها)  
(قصيدة بلاد) و (لغة) و (النشايك) و (كاف) نقرأ قصيدة (أفناح الظل)

التي سلاقت فيها المجمدات بالمجردات ممججة حروجهما عن الأثيف الأولي  
لمكتوب، لتصفحه إيقاعاً سافدياً بين العميق وظلاله لمجروحه بانوجدان  
ولريح والخفى ونقى الصلوات والمعنى وأدواتها الواقعية من قفلة ووزن  
وأدواتها العسية من محيلة ووزن ومجولات تمسك بالجواسي من لدات  
لشاعرة لتجعلها (الما) المقروء والقارئ.

لنلأ أنها الوجع الجليل  
ترتث قرب محبرتي وكأسي  
فإن الخبر أوله هديل.

هو بوحن مستند بوجه حسن م يستعجبه كمن يدليد تصاعيل  
على وصفه سحب نفوس الى اعمق نفاذ كي لا يخرج عن بواره المادي  
مجاناً. وما كي سرور حبه بكفه مع حبه غير لكس شجواً  
يتخترع صبرها على القصد. أسي يتقل سمة ساعتر سقانيه نية لجميل  
من (الما) حير ببحر من هي ذب حشر ناس منسطر برمير  
أهي للكعبه. هي شعوب راسب قد حشر فردح ن يتكاثر  
في عملية التحول المتشاكله بين العناصر ومدلولاتها (الريح/ الحصى/ مدى  
الصلوات، لشككة لفجوة التوتر الصوتي والصمتي بدراعية لبرية  
كإيقاعية ظاهره وإيقاعية مصممة متصارعة فيها متواليات الجس لمجرة  
للصور، تاركة (الأثر) ريباً للظل. أو بعبارة المجموعة (أماذة) للتواصل  
ما بين مدان المكتوب بحسب الوجداني (وقع خطى العشيقة في مصر،  
وبحسب المسحيل المراوح ما بين المفردات وظلالها (تدلى ظلي شلاً على  
الأوراق، ولشرفات، والصباغ، والكروني والأملام) وتضبط القصيدة  
مدلولاتها إلى الرمز الأولي (الما) يكن احتمالات المتكسوة والمقابلة  
لتكون كحاله تستعصي على اكتمال القراءة، واكتمال انجذاب، واكتمال

المصور. لكنها لحالة المحتصة المارحة إلى متابعة التقاطع لمجر ما بين  
لشاعر والرمر من حلال اتساع المرح في اللغة، وأتبع النعة في المرح.  
وذلك.. لتعمو الحامسة البصائرية المحتصلة في مفردة (أرى) على حريتها  
الأول إلى تكوينها للامتصع لمتراكب في المسافة الساقطة بين معتبرات  
تلاوة (الصمت جهراً) وبين شبكة المص في لهجرة عن لدت إلى  
(الحنى، الدائرة بدورة كاملة شبه معلقة على نفسها وعلى القصيدة

رويدا أيها الماء الذي يستشفاهي في قراجه.

وكنت إذا مضى هنى،

أوتل صيته جهراً.

ومن تعبي أسهل.

أرى...

أرى..

فهو أهلي بحماي النبيلة

أم يهدهني القليل؟

تستعيد الصورة الأخيرة المتسائلة حركة امتسارها على بداية  
لقصيدة بحركة فيه عابره لفصا - الفراغي لمفرون حلف ملون (أرى)  
المشجورة بإيقاعات الصمت المفتوحة على لبياص الأثر والماء والظل  
كأصوات لإيقاعات المخرج من الجسد إلى لروح من ناصدة الكلام، أو  
من (الموصى الكلام) القصيدة الأولى التي يكتف فيها على للمعنى  
ما يشم في مجموعته من بروغاب عدلة التواضع اجاباً، ومن شفافية  
بسيطة الابعاد احسناً، تراها تتصادف في حين المسكوت عنه لتخط  
خطتها اليومية بلحظة إبداعية تزد:

وليكن خلف صمت الكتابة ظل الكلام

ناشراً ريشة،

مثلما امرأة في الأغاني

تصير يمينين مضطربين!

صداً وراء صمت الكتابة وظل الكلام سوى حاضرة الفصيدة  
لشاعية من خلال تحولاتها المتغيرة إلى (طائر) ثم إلى (مرأة في  
لأغاني) ثم إلى (هبة في العراء) يمحرك الصمت الظل، ك (أثر  
وقوي) في (مقامات البياض) المتبع مع حركة لأجحة وأغصان  
وتر صوات السبك لداية مع . ر فيه حوسبه بحرف مفردات البرزخ بين  
لها، وناب منسرد أموشر سحل فيه بعد بحر. يتركب بين  
لوجود ولا وجود بين عدم والواقع بين مكتوب ولا مكتوب (الفية)  
حركة السيل (الضلالة) ثم م' ثماء' مقام 'الفسيفساء' تصاديل/  
سهره اللز عباح الاحدس علف مدور' علفه في 'لعمام' قدحاً  
بصطلي' روجه ا حمره ل' / لسرح علفو' المتابع / نج سد حل  
حركة العيون شكل ماري في بوحده نكته بتفصده مسجده هيئة  
لدحول في مقام والمخرج الى مقام آخر بشكل مدغم متحد فيه العناصر  
من شحوص وحروف ودلالات لشجره فوصى الكلام المتحققة بعد مربة  
(ليكن) التي تتجسد عبرها لحروف ك (لا مطوور) يبحث من مونه  
لرمي (أوليكن) للحروف القليلة في حبرها فية' من بحر ، المتعكس على  
لدات لشاعرة بكل حضور بها في تشكيل الكلمات، في صير العائب  
هو، وفي الباب الأخرى (الحبيبي)، العائبة في احتمالات الحركة الدرامية  
السايلة والمناشئة والمتحمدة كمناصر من الطبيعة (الذي ساء من وردة  
وعجرا) ثم البارحة عن مقام نكوماتها إلى صوز بحبر الحاجر لشعير  
(الذي عدم مثل لصور، وطوبيا أصابعاً حوله، عشية في لعمام) ليس

هذا لعالم هو الذي يحل ويحسم، يظهر ويختفي المقول واللامقول وما بينهما من بوليات تحلق أقيافها العمودي لتعوي المرتفع من الأرض إلى السماء. ولعائد إلى الأرض بهيئة دجاجة تدع (السمت - لظن) إلى المكان (المدينة/ الجسد/ الماء) كما تدفعه إلى المواجد في اللامكان المتصاعد في (السلالة/ الصبح/ البار/ السيلكة) كصوت للبصيرة لتمر كمة بعد لارعه اليكن، وصورة متجاوزة مع لقرن العسر/ اليسر/ الصبح/ لغيره) العاكسة لأزمة متلاحمة في اللعظة المتصورة المتكسمة بمرورها الأخرى (التمر/ الجمر، حيث يقب الصوت بين الصدى والصمت مسترجعاً ذاكرته (قيل صحح المفعول) ومفتتحاً حصره بحس مقام جديد يعقب هو مد، يظهر بوجوده اليكن رب، الشجر، عارياً في مد، سمها شجرة سور كي لا تراه، حب لا يسي في هذه الصورة سري حركة لا تؤولفه من بوء لشعر سببه قد لوم في الدلالات بصورة متعصبة مع حركة المد، شي شجر بها سجر كمر بسبل صوره من حركة سهران تحوّل لائقين يسعد من سق لصعب كعنا، يترس مع اتصال، أو لعمري ما بين لسلطين والاتقيا، سفير الحفاة العصابة، وصو المحبين ولقاسين إذا كان وقت الصلاة، ولا يلبث أن يعود لمداه إلى صوت آخر (تمبص لظن) لتجمع صادة إلى لعاصر الثلاثة (المد/ البار/ الصلصل) عصوره الرابع (لهوا)، لتدغم مع صوره ليشكل مجرة سوربه يهتر ما بين لعالم المحيط = الهوا- الطبيعي، وبين العالم الجوي = الداكر = الهوا، الذي يشبه لداكرة، ثم لتعملل المكونات في الدلالات لتتسع حالتها المؤرقة (وليكن شامعاً ما يؤرق ريش ليغام، ولينسج جرفه الذي يرتب فوجه من صصلاله الأخر (احسد امرأة لا سام) وسلاحق مساوية العير بين الرمور (العرة السائبة/ لعاصيع/ الماي/ العجمة الشاردة/ لشبابيك/ الددة) كتميمات تتجسد لتفقت من مادتها إلى أثيرتها، من يقننها

إلى برزخها . من نصيراتها السابقه إلى شكلاتها الممتدة بين قطبين  
رميين (الماء / الصياح) أن يصير حبيبي مساءً بعيداً عنى لشعين /  
كصباح تاجر في يومه كسبيد / ولبي الشاعر حذف ما يسهل (كغواء  
على شجرة) ملاحظ كيف يتقابل الماء / والصياح تقابلاً متورياً من  
حيث التولج ومن حيث المكاسب (بعيداً / تاجر في يومه) ليؤدي وثيقة  
لحركة في الفضاء المظالم الذي تمحده لونه المعابر مرادفات الإشرقة  
أولئك أن يظل حبيبي / وكيفية هذا لها . محسرة في شبكة المرمور  
(فراشات ورقية العارية / كسراج عتيق) بما في ذلك من تناظرات بين  
حركة / نصو . والأحثة والفضا . والإبعا . المتداوج في صورة التوامص

ما حبيبي الذي لاح لي

لحمة في مقام ...

هل أقهر إلى ما يرى

أم إلى تلك المثل

وكان الشاعر يحو ما تكون مؤكداً الرية "نارية" رمداً علائقه  
إلى جهنم: 1 - إلى ما تراكم من محاولات صاهقه 2 - إلى ما ميانى من  
صمت وظن يتحرك في (رهيف المجاز / لغار العياب / موت للحصور)  
وها تنبأطاً حركة الرحلة لتعفت عمودياً إلى أعماق الذات متحصنة  
به (الصمت = فرضي الكلام) المجر من معلقة (غام / هام) عائرة في  
الأنأ وفي البياض لمحي لتكرر على صمته الأهر (وليكلي لي احتفاظي  
به يهني لكيلا تن السطور).

في شعره (علي الدميبي) لا تتألف المفردات إلا لتضام دلالاتها  
يتناغم هارموني يورج آثاره وصمته على مقوله بشعاعية عميقة قبله  
للاستقرا . والاحتمال نتيجة وبمايتها الحركية المتوالي أو المتقاطعة

وتتبعه محرونها الثقافي، المساحي بهيته، ما مع الصوفي كملفوظ ودلالة وتراكيب. وهي ظاهرة سائدة في شعرنا العربي.

## (5) - هزلية الأعماق:

مسم شعريه ثريا العربي بشاعرية تسمح حياً لموازي هنية الصورة مكتوباً ولا مكتوباً بكيفية يومية. رومانسية، حائلة، وهـ ما أسنيه (الامتاع الأقصى). وتنسج حياً آخر لتشرح مكونات البيئة لدولية بمقافة ما عن البنية السطحية. مو. كان هذا الانسج قريباً ثم بعيداً، غائراً، أم نائراً، وهذا ما أسنيه (الامتاع العمودي).

من شعر مجموعتي ثريا العربي (أهين لجهاء الشجر / 1995)، (امراة دون اسم 1998) ككتاب "لقصيدة شرح في رحابها الإنسان في مستوى المعاشة المروعة من الحب والآخر وأوطى والقصيدة" "سما" من هذا من عناصر قصائده سكتها البناء لسوسيونرجي رحمة محبة كريب بسيد سيكرولوجة (الأنثى المطلقة من ذات الشاعرة إلى كل ذات بشكل عام). وإلى كل ذات موشة بشكل خاص. وهذا ما سكتته الشاعرة في عنوان مجموعتها الأولى الاستغناء، وأحالتها الذاكرة إلى (زرقاء البمامة). وتحديد، إلى سلوكيات هـ الموروث كـ (زمر) يستغنى الخطر ويحذر هـ ويندر، كشمعاً عن (شعوب لرعي العربي الجمعي) بطريقة وصعبة مباشرة يتخللها لتبعد من لتقنيات الغنية وذلك حين تخرج الصورة عن وعيها إلى لأربعها. لتتشكل بحصور يتحلى عن خطابته ليدخل في مدار لإيجاء والإسقاط كما في قصيدة (وطني) مثلاً، التي تعتمد عن التقرير حين تمشق صورة لأرض (أو الأرض حرج رهيف) أو صورة الذاكرة الشخصية



المرتكزة على رؤيا النبي (يوسف عليه السلام).

وبعنا اليوم يوسف

تلثم الآن سنبله<sup>١</sup> اللقط أعلامنا

لا فرق بين سنين الإفا

وسنن الدوار العجالة

وزلنا على اللون..

لا فرق بين دما.. وما

توظف الشغرة برمر طرقت سحره يد من الأبرس في  
الجاهل<sup>٢</sup> يعود إلى الماضي<sup>٣</sup> - برمر لاسي من حب شهور  
والآن كعب هو ما حاليًا، ينتهي الصورة غير مركبة برمر هاترياح  
مناصب في مكتوبات برمي، بتقديره يعني واحد من خلال مشاكل  
السيلة مع العلم مع العلم - لسوق أسبق مختصر في  
(علم اللون) رلاحظ من مفعولته إذا جاء مبدء، بدل على  
تساوي بداءة لم يردت ساعد، أرحب نكاح ونعمها  
في النسق أحسن ويمكن هذا العلم بدلالات أخرى متشابهة في  
لقاعدة التي تضمنت بها المجموعة: الكل طريق علامة، فأين الجيء  
الشجر<sup>٤</sup>، إلا يعني هذا لسؤال (علامة) لتصبح حركة الترهان إلى  
سببية لمساهمة إلى التفكير برمي (الزوياء) ورويا (الذات) لمساهمة مع  
رمية المدلوب؛ وتبين هذه الزوياء لأخيرة في مجموعة (امرأة دون اسم)  
اللاعبة بأحوال الأعصار وأصونها وأجرائها وصفتها وأشتلتها المكشمة  
في سؤال كيموي بسيط المكتوب، عميق الإشارة (من أكون أنا؟)، وذلك  
وفقاً لشموعه في قصيدته (اليفة الغان) التي تبدأ حركتها بكثافة  
متعامدة، ناتجة عن تقاطعات البنية المدلولية لكل من المفردات. العلم/

جهل / التكوّن / القنوّ لأزلي / مرلفات المعاني / شهقه الذكرة / صدى /  
التصاحب / الصوت / وتشكّل هذه اليه لشكّلية لا مكتوباً يظل في  
طور لشكوّن لمؤلفه من تداخلات الصوت الدني مع صوت الصلائق  
لمتأرجحه في (برج الوجود و للوجود) كمقطعه معركه بين المعنى  
والمعنى كما يُنتج درامية متوسرة تصاعد حتى السؤال. اكيف إذا مررت  
بلا اسم؟

### أعلم الآن

ما كنت أجهل في البدء

.. قبل التكوّن

قبل التخرج في التلق الأزلي

بمرلفات المعاني

إلى شهقة الناكرة

كلّ اسم له من يناديه.. أو يصطفيه صدى

في أكتاف التصاحب والصوت

كيف إذا مررت بلا اسم؟

نحتقر لحظة (المافيل / المابعد) كلحظه جميعه براكيب الجمل  
لشعرية المتسارعة. لنحصى معها إلى لحظة (العبور) كعلامة مرافعة مع  
لقنوّ الأزلي و نسؤل لباحث عن اسم ووجود في حصصات لفي المتتابعه.  
المتقطعه بسبب حركة الخلة المتحمه بحريه الصور. لمجسدة يمايع الدوان  
(أشربة لحد / الأحمدة / العراشة / لسور / الرمصاب / وهج الكاتساب /  
البحر / حارطه بكون / الأناشيد / الأثني / إلخ. وتتسارده لعلاتني حديثه  
بحصوت جيماً وهدامة شعرية جيماً ويظل لاطم صوت لشاعرة المتحرك

كحسين وصدي وسؤال وروح ومذا - ورمى يطلع من لداكرة ممتداً إلى لأن  
بههيئة سيرية تحنول موجات الموجدوات بكل تداعياتها إلى لصورة  
المحورية لعابره من وشائج المفردات بههيئة ظلال تهاجر من مرقعها في  
القعيدة لمجموعة إلى ظهورها - فاشققت لأبقى سؤالاً ويتحرك  
هد السؤال كحسين وصدي وسعى وأشرعة وذاكرة وحلم ومواريل ملونة  
لأبداء الزمان ولروح الخاني مثل سر مصحوب بصوت عرس لما  
لأسطورة لمكرة مريض - سيرانا سيرانا سيرانا - وليت اشاعة  
حتمت قصيدتها بهذه الكلمة الثلاثية لأبحرت ارتطاه الصوت بالما - تاركة  
صوت لجدي غانداً إلى - القعيدة - لن المحاب كالأثران سها إلى  
العصر - عدا - ساعده تركب دسائرها سؤالاً - عصفه لاستربال  
المتدعي من مصلح بحري واجر - من هذا التفرد - ليس ررع شعيرة  
قصائدها إلى التهاجي

1 - بقاع الاحترق - وهو لجسد بهركة صور كجده شق من سبق  
لصومس الباع عن تشايف لحانه لشعيرة مع لمر الإبحاء  
ومعانقة اللا مكتوب للمكتوب مستقرها جاذبية الصوت من  
لمودوث ومراحاً لمعبور من الأناشيد المعبية للأنا ونحولاتها في  
رمزية (الليل) و (الموت) و (الحب) و (اللغة)

2 - بقاع لاتباط وهو تلك الجمل لصورة الأخرى التي لا تنهي إلى  
لإبداع العسي السابق - ولي مرافق تفق حائرة لأنها تنزل بالحركة  
الدرامية عن قصائدها المتعد في المحتفل إلى الواقعة

وهذا للا توازي أسج - بدور - تلاطماً سلبياً كونه أثر في حركة  
المسي الشعري الذي كلما هرب من مصه - أعاده الإيقاع لاتباطي إلى  
قيوده صانه من لأفعلات - وهذا التلاطم موحود لدى لكثير من الشعراء

السعوديين والعرب.

## (6) - ظلال السرد الشعري:

يموج الفضاء الدلالي في تجربة حسن السبع مستبعا حركة لإشباع برصود (القنديل / شعر / الباسم / الانظار / الحلم / اللون، وكيف يسر لشاعر قصيدة إن أهم سمة في مجموعتيه (زيتها وسهر القناديل 1992 / حديثه الزمن الأثني 1999)، هي شعافية التعالق بين عناصر الصورة يوميةيتها « لداقوعوية » التي تبارك بكثافته جبا وبمسروية جبا، بعدة جبا بعراة جبا حر سداح هـ 'الحركة مع الحواس المتعاطلة بوجد، يتبعها رداها مومها سداح عزيمة 'سبحر . مكاس سجه إلى لقد حين سمد سس بـ أصطبح عليه بـ (إيقاعه المعنى أو إيقاعية الإشارة - The eagle's rhythm) سجه في سمدن سركس عناصر لقصيد: حده سكة كباترة : كسور. شمرو ( كسكيل أو كفاصيل يومية

وأمن سعدة بـ بـ 'شظايا سعدة سداية توجدني بعده لرومانسي الذي يتحول بعد سكارف الدات إلى أغاني سريت والقناديل وتقبل هذه القصيدة من حيث أسويته التعامل وحساسيه لعلات بين الصورة وحدتها المداول بين الأنا والآيت والكلام قصيدة (الغياب) التي يشترك صدها مع تحولات لغياب في قصيدة (نصف الضجيج)

بصاقتني نصف اقترابك

كلما رف الذي في القلب أجلت انسكابه

لأنجب في نصف الضجيج

وفي كلام ناشب في الخلق

### في نصف الكتابة

وتردد قصيدة (إحباط) دلالات صوت الشاعر في القول لروماني  
 لسي يترك دلالاته بين (الصدى / الانتظار / الصمت / الطبيعة )  
 (وعند برجع الصدى، أهو القول منبس) أم هو، لوقت نافذة موصدة؟  
 ويذبح لصدي كعقبة الشقاء بين الصور ولصمت في قصيدة (زيتها  
 وسهر القناديل)، وكقطة متحولة من زهرها النافذة، كوقت في القصيدة  
 لسي يترك إلى لفظه رمزية حرة تتحرك نحو الصور (ريشة) لتصبح  
 (عجوة)، لعبور المرتبات والأبعاد والحلم والخيال أما (المكان الوهمي)  
 فيأخذ حالته الدائرية والمحيطة ليعبر عن لفظ الصباغ، الأثر ولصمت  
 الطالع من عظمه في "قصيدة قمر سي عبد بشارت سحره" يقع فيها  
 (مكان - شبيه من شبيهته إلى شبيهته كمر بعد عذاب

يا لهم اشبهه...

يا قواماً يفر على خطبه النشأ.

شاع متى على اللوب قلبي

ثم بعد هذه (الوصفة الصورية) تمتد الحركة وذلك عندما يتراجع  
 لتأريخ الشعر لصالح تواريات الدالة بالمدلول إلى أن تصل إلى  
 مقصديتها في (إسقاط لمدارقه) بين الشاعر العربي وقببه وذاكرة المكان  
 وبين السائح النيوبركي.

تتوسع بقاعات لمجموعة بين قصيدة العمود والتعبية والشعر -  
 (أزمة للوعة) - وللمع (المنصب) بجماليته الأدبية في قصيدة  
 (الشاعر) التي يبرر فيها الإبداع أكثر من بروز الطامة الإبداعية ولسي  
 عائد إلى البناء الوصفي دي الدلالات الخالوة وعلى العكس من ذلك نجد  
 قصيدة (شهران) لملح يقاعاً خارجياً وإيقاعاً عاتقياً يمدح حيراً من

شبحان لا تؤويهما لغاً يتقامسان الصمت والبرد  
شبحان قد ضاق المني بهما حتى غدا من ضيقهما  
لتأمل والاحتمالات والكثافة الظالية البارز في دمية الشايح والنعمة  
والطمس الخارجي (البرد) والطقس الداخلي (الصمت) وحركة لدحل بين  
عناصر الصورة المؤلفة من بيتين هما القصيدة المتشعبة مع اتساع امجرور  
البحر الكامل، واتساع لينة الداخلية للقصيدة ولشبحها حيث يصبق  
العالم الخارجي المرموز له به (المدى) لينقلب بكل حضوره إلى (الغدا)  
كتابة عن الجمود والموت:

في بحره ثابته حقيقة الرمي الأني، بعد ساعر (حسن  
السبع) عن كبر من لا يسطح في شيء في ربه سحر لقد ديل  
ليقر من من يلفه به الجماليه، كانه في حركة سمعية مطورا  
أدونه لندج وبانيه القصيدة بحسب اتفاقها بالصدق مع  
ملاحظة لا عتسا؟ سو نفس سمر في "المرحلة الشعرية" التي  
يقصها ساعر وهي لينة لندج في الحصاد ما كت سحر هذه  
التيبة لحدثة، سري بها تعتمد على (الزمنة مكررة) سو . كانت ملحوظة  
تعاير ما يليها من كلمات بين ظهور وحر . كما في لارمه (الصغيرة)  
(والمدنية) من قصيدة (حديث الرمي الأني). أو كانت حصة رصيه (سنة  
على سه / قصيدة "معطى بعيدة" و كانت جملة فعلية استمهايه (من  
وآه يرا / قصيدة من "ه يرا" إلح . وشفت في المسافة ما بين لارمتين،  
وهي المسافة السردية بشكل عام، صوره تتألق لشعوص القاري نغ  
الحركة البطيئة في القصيدة وتقله إلى حتر توترتي بشدعيه (صمت  
البياض) والمسكوت عنه الذي لا يتم إلا حين يرفع دلالات المحيلة  
مشكلة مدراً آخر للفصا . الكلامي كما في هذه الصورة من (حديث الرمي



لروماني و حركته بوعينها .

- الحركة الجامعة المدلل عليها به (عطائها التسوية)

· الحركة المسحركة البارزة كـ (هـرب) و(اسلاق) بين معدين الماضي + المستقبل

ومن تفاعلات الحركتين تتجح لحظة إنشائية تمجتها أن تكون أعرق من الناحية الجوهرية الفلسفية

وإذا ما قرأنا القصيدة التشكيلية المعصورة به **القصص المشرقة** لرأينا كيف يوظف الشاعر التقنية الحديثة الموسعة لـ (الخبر البصري) كمرئيات حتى يوحى به مع مدح - حركة من بعد سعية، حيث أن : الحداثة الجمالية الجديدة في عصر الصورة تعتمد إلى **تقوية الذاكرة البصرية**، ومن ثم فإن **تقنيات الحداثة** لشعرية تمجح بقدر ما تستغنى من معطيات النظر وتلائم بين درجات ألوانه، فهذه هي الطريقة التي تتحول الرؤية البصرية إلى رؤية شعرية ثابتة. كلما كان المشهد خالياً من التعقيد المباشر والغموض المتصاحبة كان أبهى وأكثر احتراماً **للذكاء القارئ** واستعارة لقدراته على فهم والتأويل.

يمسح هذا النص الشعري على وحدات مكانية مشحونة بمسار لاسمى يتشكل من الفضاء الذي يتقوى فيه مكوث لوحه (بوتامرو ليداسي) مع مكوثات القصيدة المتصاحبة مبدئياً مع عنوان لوحه و لمجرة لاحتمالاته من خلال المقارنات المشبعة عن التوضيح لشعري المكانى إلى سموات مشهده في الرمز الداخلي لكل من القصيدة والأشعرية ولأن القارئ وميكانيزمات المسار الحركي للعرلة والاعتراف كقصاء ولي يحتم القصيدة محيلاً لون الصمت إلى لون الخير البصري لتابع من اندغام إسقاطي بين (المشرقة) والأشياء وصورتها المكسبة (القصص لرجاجي) وصورتها لرومانيه محترلة في (العيل) بما في ذلك من صمت معتم



محرك بين لبرودة والطقس والسكون الذي سيصبح مرئياً مع حلق القصيدة تكويرياً على أبعادها لتصبح على اعقلى لدحي للأعصا اللا شابه بين صورة الليل ليارد عاف على حرير الصمصا وصورة يفظ العفلة لحاصه بالجدار (ولو يدرك الجدار تراجيديا للحظة لتكمل) وبين صورة الخروج من الأمكنة لمعلقة السميكة والشفيفه خروجاً ومرئياً سدوله « **مخيلة الأخرى** » المحركة في فراغ نص وكنته لاسيما في رصيصه المحورية (القنص ايلوري) الذي يتعبر مع صورة القصيدة الأخيرة ليعبر منطخاً بالأكلم والتزيف الخلفي

وهذا لوحة (هوتامارو) الياباني

(قص الحشرة) التي تشير إلى

حيث الحشرة تلعب على قماما

داخل قصي زجاجي صامت

تنزل بين بيناته أحلامها يوطه

أشهر بأن لفظة شهي حركتها محالته فـ ذلك أسأل الشاعر مد صاب سارد يهده جسده نديته وتصبح لجمال يهدر كالطوفان خارج القصي اللبي، التي رقت فاعلية التباري\*

## (7) - دلالة الحصار:

كيف تتداخل ذاكرة الدم كمعاش موزوت مع ذاكرة القصيدة؟ إذ قرأت قصيدة (تعاليل)<sup>1</sup> للشاعرة **خديجة العمري** بيننا كيف يمرر الحصار حولنا كمات مؤبده ومذكرة كاتبه وقدرته، ليسجل حضوره في العصف، المكاسي والعسي و نصي بدائرية كامنة بين الرموز (الباب والياب/ الدم/ أيلاء/ النصمت الرمادي المقترن بالموت والنهر نه ولجمود

و لسهوا متورع قصيدة تعاليل إلى رباعية مقطعية، تدور فيها الشعرية متفاديه بين المباشرة والكثافة

1 - أياشرد و التصوير الوصفي المتوازي دلاليًا ودالياً وهذا ما يمكنه المقطعان (الثاني والثالث).

2 - الكثافة الناتجة عن تلاحم الوحدات القصيدية كشبكة ترحرح مفرداتها نحو التأويل كمستوح لدلالات (الياب) بكل حضورته وأمكنة هذه المحصورات سواء في المكان الخارجي (ليب/ أيلاد)، أم في المكان لداخلي المنتج لحاسبة لشاعرة بين حراء عناقها من (دم/ مداد/ صوت/ صمت)، وبين محارلة الانفلات من الحصار الموضوعي<sup>1</sup> بنظم / شعبي لا احتلال، لهن لورد بكل تداعياتها انفلاتاً يختار مساريه:

1 - مسار النما هذه عبر العنود وكلمة كسكوب عنه إلى حير شعده ككلاو / مطون / من عافيس / شاعره

2 - مسار الصمت المتحول من وهائته الجامدة إلى برهته السدية لمعنه نبي لا سجادز سكوب عنه، أي يقن في حصار قائم بين الأبواب كرموز ربي مكتوب لمرتد إلى داخل لان الشاعرة (وحيناً أبطل بالصمت أعجازها الصامرة).

في المقطع الرابع تتصع الاختزالات المؤدية إلى إنتاج حركة نيمية ناشطة تبسط لشعبي دامجة اليومية الناقد الوصفي بالخيال لتتحقق (المعارضة الأليغورية Allegory) عبر حدث السحرية (أو بعبارة غير حد) (تظرف في لبوس) وعبر النواج مع اشتقاق العناصر الجامدة داب الحير المكناني المتحول إلى مسافة نفسية ومانية (الحير)

وقادت إلى حجر خالي البال سبَل احتكامي

### فلعلمتُ خيالاتهم في يدي

ويلا شك، فإن عاتبة هذه الأحداث تراكمت في ضمير الجميع العاتب (هم) بدلالاته المختلفة المقصولة عن الذات المتصلة بالمجتمع الذي يضم مستويات الحب المتعددة، وما تشركه من اثر معتم في بيئة لدات والفصيدة كهيئة بعيد تركيب مفرداتها المجردة ضمن صياغة اللامرئي (التيبة) + (الحلم):

لهم ما لهم

ولي ما علي

وما ظلمتُ نحي من حلي

على جارح القبول شللتُ حلي وقت

تكرر نطقه بكسرة حب في سجعني في بحيلاب « البية »  
وه « حلي » كجاس حرب ما « المحطة » مضمون واحد في أن يحفظ شعيرة  
المتوهجة في سره من شرايح حاسة حب حرك « فعدت اشديت /  
قمت » بما في هذه البية من دواية ترتفع متسعة مع انحرار لتي تليها  
وقد تهاوت مع العاصر الرصرية الاخرى من (ما) و (اسما) لتسقط من  
( لصيق ) و ( المعاصر ) و ( المعين ) إلى سلوك حدثي له افتتاحاته على  
صوتين يحملهما صوت الشاعر بهبه صوتين « ولاهما تحيل إلى الخروج  
من لصيق » وثابتتهما سرح بالمر الماني عن دلالاته إلى محصره المحولي  
الناتج عن الدحول في الاضداد المتنامي كشبكة مؤلفة من (طين الجين  
= لسما + حيلة لعيم) وما تعينه هذه لشبكة من مسركات لربية  
ودعليه وصيرورية محترلها الصورة الختامية في مسيرها نحو للاجه

إلى الماء يسعى الذي غص بالأرض

كيف؟

- إذا صار طين الجيوب سما -  
تفاصر عن سقائه حيلة الغيم

### (8) - عراف الرمل:

بورع محمد الشبيبي حالته الشعرية على الرمل والصحراء والنور،  
مسترسلاً في البعد إلى حيث لكثافة الشبيبة الناجمة عن تنقلات لمجي  
القصيد يبي صورة أخرى وسمة هذه الحركة الشعرية هي الارتفاع  
بالإحساس الواقعي من لحظة إلى أفق لحظة أخرى، وهذا ما يجعله كل  
شاعر مع بعده ركبتاً شعبة من بعد من معاني مع الانفتاح  
والانزياح بمصرح سميت سبع بقية... لإداعي بعض... حتى هذه  
القصيدة يدي من عداقة، ورسول عن صديقه إلى تبيته لفتاوية  
وعالمه مرة تدور معجزة القصائد... الخالقة بما كان في مجريتها  
وحاصرها مبدؤها لالة القماء المسحج/ شيفتوس/ لقون/ وري  
لتي/ التي ساري عريجه حوفي ومطفر/ مصاديقه/ لبيبي/ ١٠  
وهو نفسه ليعبر عن الحوسر بمرسي... من سمي بعب ليرة  
ص (٤٤) / يا غريباً يمش السار سولي عورة لطير وعمرس النهار  
ص (١) / (١) كما تفتح التصوي على الشيمة الفنية الغالبة في شعرنا  
الحديث لردبه لشعرية، مثلاً القصائد: (القرين/ المغني/ الصلوك)  
التي تحيد في فيها الحديث الشعرية المترفة مع حوارية لصوتين  
وتداخلتهما يشكل مناسراً أو مسكامل عابيه أيضاً بصاط لصب  
لقصيدي كما في قصيدة (القرين) وقصيدة (الصلبي)، وكما في بعض  
المرات لتبادلتي بين (المعني) و(المسكلة) اللذين يموحان ليكوبا مرة  
لبات الشاعرة بملامحها الداخلية وبعبادها الرملية حيث يرى الموسولوع  
اللامرئي وهو متشاكل مع صور القصيدة (قلت لوجهك لون البراري،

للجرح وجهان/ ص (17)، وإشاً أن يأتي هذا الحوّل بشكل مباشر شارح  
 يميل إلى ليومي كما في قصيدة «الصعلوك»<sup>1</sup> من بقاسمي الجوع  
 والشعر ولصعلوكه من بقاسمي بشو التهلكة؟ - أنت أنطوره تُحنّتها  
 المجاعّد من لي سمي تشعير الخيل وللليل والمعركة<sup>2</sup>، وقد يعتمد  
 الشاعر في مقوله على تقنية تكرار اللازمه بكرة محتلفاً وهذا كما يساهم  
 في توحيد لسنّ الدلالي لحركة الصور، كما يساهم في الابتعاد عن  
 رتابة اللازمه الموديه إلى الملل الناتج عمّا تكونّه من حركة تتابعيه ومن  
 ذات القصيدة «لصعلوك» أورد اللازمه لثلاثية وقد شكلت كن واحدة  
 منها مشهداً مصوراً متحركاً طالة الشخصيّة لتعصيده المتسريه إلى لأن  
 الشاعرة «غير من شرب حير» غير من جوع ظفير «غير من لشعر  
 ظفيرا» بعدد من لاساه حركة «منه نوعي» من رتابة من تحديد  
 رمي «ظفير» ركاب حارة لاسو «شمس لدجل» منه مع شمس الحاراج  
 الموسوعي «إسالة» من «عزف» من «الغدا» من «نوم» من «كسي» كناية  
 عن «صوح» «نحفظ» «نصفها» من «سعي» «يدلّ» حوا من «معدلة» في  
 اللازمين (أولى والثانية) «من» «لا» من «شعر» من «حارة» من «للازمي  
 النوعي» «حارة» نوعي «حدا» من «كلا» من «لا» من «نوع»  
 إلى حالتها اليومية المترافدة مع مقصدية اللازمين السابقين تبعاً لما  
 يليها من توصيف لسفوك الصعلوك بين (نوم) «حدا» و«سأ» أمّا في  
 قصيدة «أهات لامرأة تضي» «يأتي اللازمه حجابية ميجرة حمسة معدّطع  
 بارقة متحرك بين لموت والوهو والمهم والتصلك و«لصو» و«الانطق» و«يربكر»  
 هذه اللازمه في متغيرها على البعد المكاني التراسم مع (حي) والذي يبدأ  
 به (السرب) متسلسلاً إلى (العرا) والطريق وكف الشاعر وأجيراً «دمه»  
 (حي) تطعن امرأة في السراب/ في العرا/ في الطريق/ في  
 كفي/ في دمي؛ ولا اعرف لماذا أصّر لشاعر على فعل (تطعن) ولم  
 يستبدلها ولو مرة به (مشتعل)؛ وربما لأن العقل المذكوري متشبه بذاكره.

فأنا ترى أن لإحسان كاس للشاعر مقطع، والدليل تبعية مفعولة (المرأة،  
لفاعمية (الآن) التي سكبت هذه المرأة شيئاً من الأحاساء بعد عدة  
مطعاًت ومزجات وصلب واحد واكفان. إلح (أمد لها كفاً في  
المدى/ أصبها في جدوع السجيل/ «أعلمها» لغة السهر/ «أرفعها»  
للعمر/ أحسني وجهها/ ) أما لو أردنا أن نعرف كيف سمعي، هذه  
المرأة بعد كل هذه المعار، فلنا أن نقرأ ناعية الصور، المسقط على ما  
تبقي من كائن لتصبدة (ورسم دائرة من صبا،/ أرفعها للعمر/ أسكبها  
في مكان الوجع، فتضيء:

حين تنطفئ امرأة في دمي

أكتري بالزمان الرديء:

أكملها بالودع

وأسكبها في مكان الوجع

فتضيء:

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة (ثريقة البدء) من (التضاريس) أو من  
عنوان لمجموعة المحقق لثاني (كشاف الرمل)، كما ورد في إحدى قصائده  
كناية عن حركة تعيلة الرمل وعن تحولات «الرمل» كملفوظة ومكابية =  
الصحر، ورمانيه «حركة للمحظة المكتوبة ما بين الدات الشاعرة  
والكلمات. فيما سنكتشف كيف تتحرك ذاكرة الرمال كبد، بعكس هوية  
الشاعر «حتتُ غراماً لهذا الرمل» كما بعكس «استقف» الأثر» في ذاكرة  
الكلمات والرمل وأساطر ولديسة والإنسان والبصائر وعناصر  
الطبيعة الد موضوعيه المسائرة من تضاريس اللاوعي لكاتب ولشكلة  
بني (رعد رمار وسجيل وشمس ورماد وما، وبني وعراب وسين وطير  
ولبح) تتمم هذه القصيدة بتغام صوبي وصوري ودلالي يكثف الحياة



بما دماً يدخل أبراج الفتوحات  
وصدراً يُنبت الأقمار والخيز الغرافي  
وشامات البياض

الملصق أن القصيدة تعاملت مع الرموز الموروثة ومع الرمز كدريع ومع الوجدان الوطني بكتافه متسارعه استجبت در فيه فيه وقوليه متواريه لا يقنعاً داخياً وحارجاً متصافاً بما جعلها بعيدة عن مباشرة والتقريبية لسندة بين كثير من لشعراء لاسيما حين يكتبون الناجس الوطني

(9) - لداعيات الكهف والحلم:

ما بين (عبلة) و(أخولة) و(حارة الوادي) و(الشسفرى) و(حادي العيس) و(رمضان) يكتب أشجان الهندي، كريب، مبرنة نه سسل منها صوتهن بين حمص ودمر - مشو من سطرقة ما في حصره أهراب الأهل<sup>14</sup> الميسرة مساحه اسردى على الخنصر رهد يدفع للاحظة حركتي إلى القصائد.

1 - حركة الناصح مع الرموز كذاكرة حملت المسرد محاكاة لمصورات بطريقة تقنية تيسر التنازع بين الجمل الموليه الفاصلة لأثر لرمز بشكر سنجساري او تصميسي، إضافة إلى لألوف لتداول مثل (ماكنة مشتبه ص 19 / من ما، عيك لي أشرب ص 27 / لركب خلف قلوب الظلام ص 37 / إلخ ...).

2 الحركة لدائبة للأشاعر المتعنتة من الحركة الأولى إلى كثافة لدلالات لسي تحرب مصب، صوريا وذلك عندما تركب الشاعرة لمحببتها الاتبلاج في الحلفي الذي تنوالى عاصره لتعترق باستبدالية تتم بين لعاصر (لأ / الربيع / النار / الدم) كما في حد المقطع من



(أناشيد نجمة عميلة)

ولكنهم إذ يجهتو

يرتعشون كما جهة الماء ترقلها الريح بالريح

تنداح في النار أسرارها

ويهي على الدم موالها

تتوالى هاتان الحركتان في (الأنشيد نجمة عميلة) بشكل هابط وساعد تو تريناً صوّغاً في الشكل المكروب = (القصص، النصي وغيره) لظاهر على لورق بيضاء بحدود لعملة لمقارب بحره الذي يصر على محركاته، اظن كلفه غسبات، وقد سبب خط في دار عميلة/ به حادي نصي ( مع ملاحظه لظهور الحروف المتلاحقة وتكرار هذه الحركات في عمه بعدد و مثل بذلك - (و دي موقد كالجمر، مقلوب على مثل تقوحي وخر جي وسهوني رقتوني ص 29) أنص على دد، به نصف بصورة عند مصري، لأن في صدها أصاب المقطع لسري ساره من سحره سفيره فاسر، مكرره تقريية وخاصة في أكثر من موضع مثل (وري وأياك لم نصف، ولم نصف، ولم نكتب، بما جاد بفر الحيام به، وما قد شربنا من جده، ولم تحتف، بما قد صبياء في قلبه، وما قد نكأناه من دبه ص 37، 38، ولم نحل مجموعة من البيومي البسيط كما في قصيدته (الفصل) التي يشعر فيها لقارئ بحضور مستويين.

1 مستوى الكشافة الشعرية المنوزعه ها وهماك بهيته صورة تشكيكية مفاجئة كما في بداية القصيدة:

عوتان عاريتان من لهبي الماتن

## والطريق / الطفل يرسم عند عتريق الخطا

عتيرين في قديمين حاتيتين ترتعتان.

لوجة دلالية تتبادل السبق بين عناصرها المركزية (العينين / الخط / الطريق) لتولد الأثر التشكيلي لدائر بين الذهب والمضى ولطفل وعرشة لثركية من عري لعينين وحطوط الرسم لمشكلته معرفاً للمكان والرمز بعاصره وذاكرته واسطاره، حيث نجد حل لأعصا - العيان) و(القنص)، لتجسداً سرياليه بكوميته تتعري من اللعب لترتدي - عن بعد - رعشته الحارة الجاردة.

2 - مشنور لاساط بسوس فيمدح مع ممدوح بكتانية مشيرة هـ وهب من عن يحيى الذي حسب أني من عري رنك عن أبعاد لقص من حدث وشخص وحركة فعلية ونصا سكانتي. وترى هذه (الفصيدة القصيدة من (الخط ت) لطفل لأحر و حسب،

ويحدث مع مدح خطه مع قصيدة أن تتماثل والجرح) بحيث نجد تداعياً بينا بدر الحركة الشعرية من دلالا - حسب لدلالي، متزامناً مع المعجزة تاريخه إلى إدهاش لأسبما في يديه لفصيدة التي تحول (الأسطورة) إلى مادة صلبة (الحرف) ثم تسحب منها جمودها لتحولها إلى مادة سائلة متحركة بدليل عليها فعل (سالت) ولا سحر هذه لعتائق حركتها إلا بعد تحويل النهار المثوري إلى ورد:

## قطفتُ نهارين

## سالت على الغرب أسطورة من خوف

وتكرر عملية العطف كلاً من يسيل فيها الرمان إلى (مساين)، ثم يتبدل المقطوف إلى أسؤال، برجل بالشاعره إلى (الورد)، لمتحرك بين (كهف) و(كهف) بما في ذلك من رابط بين اللاوعي لداني ولعكاسي

المحمود به الحلم) وانتقالاته بين مشهديات لمردية ل (المدينة / لشوك /  
الصوم / النار / القوم / السؤال / الراحلة / ، وهما نهج لمداحلات بين  
(الصوم / الحلم / الكهف / الحاس) ك (سعر) ، و رحلة تكسيها القصيدة  
لتقف كمركز عد اللازمه (أعبرني القوم) ، وكأنه هو لسول اندي كان  
في يديه للقصيدة ولم يظهر إلا بعد مسافة من الحركة بالهجاد الغياب  
المكون من لموض في اللاوعي البدني والمكاني = (الصوم) وعسايسره  
المصيره فيه، وبعد مسافة من الزمان في هد الغياب (طلت ظاهراً  
راحتي، وتجسد هذه الحركية محور المركزي للقصيدة بدر مية صراعها  
بين الذات الشاعرة و(القوم) و(البلدة) وما فيها من (عماكب وظلام،  
تتركها السرد كرسو. منه لا تدرى كنهه شعر في بطبيعي، على  
البلدة والقوم. ربما حتى يودي كنهه الحاري رفضه بدالية في  
الصور اللاحقه ' ن س لكهف ثانية، حيث يكون حسالات الحلم  
ولها بهية جديدة تركه في السؤال (هل هذا نفس (سور) السابق  
به (يوم جديد كما يستبد راحته، به الحلم) وهو شعر هذا (استبدال  
(الأنظار)

وأقبل على مفرق الشمس زرقعة،

أتهامط والمجرح

أتشبُ أظفاره في دمي

أغفل في دقله طلي

أزرقه بالطلي

أزرقه في عظام النهار

أعبرني النوم؟

يعود الصور - إلى اللحظة المكتوبة متحولاً إلى صكامة ورمادية

(مصرع الشمس) سمح عليها الشعرة الحركية (لروبعه) لتستعيد الاتبعث من كل ما حصله شبكة لمعول السبعة وذلك من خلال زراعة الخيام في عظام النهار ولو جددت الشعرة (العمل في دمه حمي) / أرويه بالطبع، فكانت الحركة لشعرة للصورة أسرع إضافة إلى أنها لم تعتمد (الحمي) إلا كمنقطة صريحة لماذا " لأن الحب مصر بشكل أو بآخر في صورة (أروعه في عظم النهار) ومن جهة ثانية، هو موجود في متن لقيدة كمحور تفاعلي يتحكم ببقية الوحدات العينية وتعود الحركة إلى تداعيتها في حافة القيدة لاسيما في التوظيف التحويلي للقرآن الكريم - سورة الكهف (تقلبني كقلب البحر) ويقوم العبدات البسار، وهي حركة فيه مصبه شمس في نصف أحلى محراب مع انعكاس الطبعين شرح بعيداً في سبب من اختلاف الحب والمجروح والتعبير بعيداً في كيهف الذرة - الاستعداد من سورة الكهف بتحويله تدريجياً سبيل نهب الشعرة (هـ) - (هـ) الكهف، شجر دلالي للكهف كمنقطة (شرا) وتعتمد على اللون المقبول، لمعقول (في) المستند إلى (نهارس/ مساءين) ولا أعرف لماذا لم تسرق القيدة عند أحد سؤالي اليوم الآخرين: (يعرضي اليوم) ؟

#### (10) - اللحظة الهاربة:

تسارع في مجسومة عبد الله الخشرمي (تحويلات الزمن المخطوطة)<sup>19</sup> الحراس لصوريه بإبعاد هذه المادة كما في نصيدة (مجاهدات) و(أشئ) و(شعب) و(شوة) و(طيف) و(فانحة لعشطار) وفي الأخيرة سمح إعادة إنتاج الأسطورة تاصياً، وبصاً، بطريقه الوعي الدكوري الذي يكرر لحظة ابتعاده من خلال الماء الانشوي ثم تتحول لحظة الفعل إلى (أه) لاسيما في لحظة (هبي) المكررة ثلاثاً وبذلك يكون لشاعر مدركاً أن الفانحة للزمن (عشتار) و(خامعة للزمن) (عمر) المتحد مع

(الذات الشاعرة). أمّا ما بين الفاتحة والخاتمة، فتتحرك شبكة الدلالات مبتدئة بتوصيف الرمر المؤنث داخل فصا، متسع بالحياة كدلالة على ماعلية لإحيا، تأتي من (الماء) والريح) و(السم) و(الرحاح) و(ليمر) و(اليدي) و(الوجه) و(اليدي) ثم يمين لوصف المتتابع لمحركه إلى لحظة الخروج من الموت ليتم اتحاد عشتار وغور (يحيي) و(يحيي) و(يحيي) وجه الكاس والمكسور، حيث تتحول هذه الصورة إلى البعد الجوهري للكيسوسه ومن ثم يعود لقصيدة إلى مفاهيم الجسد وأفعاله (الريديس) لكب/ لرحم/ النطفة/ بصاحب/ تسال/ إلح، كمرتكز لا يعود أحياناً من صور شعره تراوح بين معطيات الانقياد المادي وتحولاته إلى جبر جمالي كان يتركب من شعر كان يتركب من شعر، لصمت/ الصفصافات يلدن لنا توحاً أخضر).

وتسوية في مجموعة نكب شعرية من قصيدة محمود إلى القصيدة البارزة من تنوع فيها طائفة من عناصرها من قصيدة إلى أخرى وذات معنى يمتد في زواياها مركبة منسجمة طائفة قد تبسط توترها خارجها لاسيما في طرح كد من 'طفولة' لتساردة مع (الكها) ثم بشاعرية القصيدة الحديثة المعتمدة على تكرار كلمة أو جملة أو صورة كمرتكز لتابعه لقول الشعري وقد يتغير الحال منسجمة كدفة مدلولية تحتل المعنى بذاته وموضوعه لشرك ما لم تقله مساندة وتوليه للقارى كما في قصيدة (أحمد) و(غوايه) و(أحرق) و(الانكسار) في الأحياء من سوا انعكاسي اسقاطي معترن في لشبكة لمحرره تقابلياً بين (البلاد - الرثاء) / (ظل الوهن) ومجهر لتلاقي لمركزي لمكتب في (الريح) حيث صوت النارات والظلام والفعل لسليبي يتراكم كأثر مقروء أو لا مقروء.

تصحب في البلاد رثاء

### وهي في الريح ظل الوهن

لا يكفي هذه الصورة القصيدة للتدليل عن حاله في اوطس  
لعمري؟ أليس، وتبعاً لتعبيريتها، تعوق الكثير من الفضاءات المباشرة  
لتفريجة التي تهيم بالثيمة الموسوعية ولا تكتثر بالبعد العمي؟

ومن المركبات الجسالية في لمجموعة القصيدة لبارقة (دائرة، لمبة  
على ظهده الكوير الدلالي بين المعزات و بينها العنصر المجرة لمدح  
المدلالي بين لعناصر الطبيعية الرمكابه (الشمس / الأرض / الليل /  
الصبح) او من إحدى صفات هذه العناصر ك (الظل / الدب) لتشكل  
لقصيدة كجوده وآثره ذات حادة معلقة على بعضها مسحركة في  
قاعها توغلب منه قد يروح في مداخل من مدرج من بطريقه  
تكاملية مداه لا تحده (الشمس الأرض الظل /  
الظل - ليل، ظل شب مدح صبح الصبح -  
لشمس) كما تعد هذه القصيدة 'لشمس - شب حصره بكتابة أخرى  
تجمل من سحر مدح صبح 'دب صبح سحر تاركه  
(الظل) بطله ذات حركة لأ من حركة سحر لا تظهر هذه لعلائق  
حلقه إلا مع الثيمة عليه الثانية التي يتم من خلالها تحويل وحدات النص  
إلى عنصر مجسد بالمعاطب لموت (أنت، الذي تراكه فيه لحوالات ادائرة  
بين (أنا - أنت) وبين (الشمس) و (الشمس) كيد به رجامة مؤلفه من  
كلمتين (حرير اللهب) حيث السبح المتجدد لتشكلات لعناصر من خلال  
استرجاع جرنية للهب لعصرها الكلي (الشمس) = (الأشباح) = لا ممدد  
في لعصر لعصاني الرمكاسي و بعلاقه في (الأرض - الظل) = (أنا  
لشاعرة) وتبعاً لداققي رأيي في هذه القصيدة بر مرأ إيجانية يصغر  
(عشائر) أكثر من قصيدة (أناحمة لعشائر).

## (11) - سيرة الذات والوطن:

تتلاقح العنانية في نصوص غازي القصيبي (الشهيد)<sup>(16)</sup> لتتبدل بمعولها الجباني بمسوياته المعيشة وبمسوياته العينية أسئلة المطعنة من الآن باتجاه الماضي والأني قاعدة الحاضر وما يرسب فيه من احتمالات السواد لمراحة عن لداكره العربية المصينة لاسيما في نصيدة (نحن مع السلام) الرافدة لمركبة الأحداث الوطنية والعلمية بشكل نهكمي موجه إلى الشعب ضمن سق شعري خطابي يكشف عن موقع ذاتنا العربية المنهوبة في شبكة من الريف العالمي وحر نطفه (الإرهابية، لتفجئة بـ (السلام) الذي يصيح في هزبه واحتلالاته صوتها فلا يبقى منه سوى ما سر في نفسه، نفسه مسجورة حول رمها (بيت، كشعره مسجورة كدفيل عن حذبه إلى - حرب في زمن خلا من الزمان - بعد نه وسكن هذه الحركة عن طرفي لمعادلة لتافقية (الموت/ الحياة) بالقبول

1 - ما ر عما من 9 وما من 10 = (البص) الحة ، وهي حركة رمز القصيدة وتعاونها = (الموت الأخضر)

2 - ما تيفهما من شبكة يوميه عائنه في الذل والقدل والهول = (الموت الأسود).

على هذه لمعارفات تشج لتفجئة ببساطة فيه مشيدة حالها وناشدة الضوء الشهيد.

وفي قصائد أخرى يرى الداب الشاعر تعطف إلى نفسها بين حقيدها وأماها ومحولاتها في ذاكرة اللحظة الأني والاسرجاعية ذات الإيقاع الخليلي الظاهر بينا تقليدي تكمن لهبته الفنية في العلاقة لمحره ما بين مداول لمعاصر لمعدرات الحياة ك (الإرهاب، وأسحة الدمار، والانتصار) و(موت العرب المروري - سية إلى برار قبائي) و (الح

فتحت بابها الجنان.. وهشت وتلقته قاطم الزهراء  
وفي سبق تواتر هذه العلاقة بلحم صوراً شعرية موزعة هنا وهناك تباعد  
عن قصتها الأولى لتوجد في قصص دلالتي له حيرة الأحر المشاكلي من  
ولمكتنا حذاء وشاورن حتى صاح: مهلاً، قطعتموني! الخلاء  
الوجدان ولأمل واحتمالات المرح بين الحلم والمكروب الواقعي بكيفية  
تعتمد على حبر المفارقات المتصادمة وحركة انزياحها كما في هذا البيت من  
قصيدة (أم التطهل):

تستج لصبية في هذه الصورة البشبية عن الحركة بين محاسنها  
الرباعية الحجر بر، كفت من حجر بين لسكن ب نعي (مسطناً  
- مستهلاً) كفت من عبيبين حذاب سفلون السحسبه لشحركة في  
أجهات السفر كفت لا مكتوب لكنه قاب للانسحاب ب ب كما هو  
قابل للتدبر في كفة أخرى (أريه أحن بطرمان مفر لدو) أرض  
لقدس / ... له سخن بضمه من خاص بشاري خادري مع الموروث  
كمرر (البحر) الطوفان، الإحالة إلى شبي هذا الذي يعمل الدب  
كما شعللاً (وأي إصلاح بدين، وأصه بفرق، وروى كيف بسم توظيف  
المردة المعاصرة بطريقة شعرية دالة على موقعها في (الأسطورة لسلم) أو  
تصلق القوم.. لما قسومت قعم واستسخت فلل في ذهرنا جملأ  
في (مصادقة الذئب للحمل):

حول هذا المعاش بكل حضوضه تدور قصائد المجموعة حاملة بالنصر  
الذي قد يأتي بعد عودة القيم من شرف وكرامة وتورن نفسي واجتماعي،  
و بمرت شريقه يلقي يشاعر عربي أعلى (وفاة العرب).

نزار! أزل إلهك الخمر





لتغريب من (الموارد) ما وراء (الكون/ اللغة/ الداء) والرمز لمجسد بالراء = (لوزن) حيث يشكل هذه العناصر شبكة رياضية تمثل جهات لرحله مصداقاً إليها الصعود إلى جهة علوية و جهة سفلية وهذا ما نرسمه أيضاً لحركة تشكيبية لسكيبية كل من (العراع - ص 21/ بضمة لربيع - ص 98، و تشمل الر - تنويحات لأبجدية من (الألف) إلى (الياء) حيث يتحول كل حرف إلى باب للدخول والخروج بحركة رمزية مسورة تشابه فيها وحدة الكشف المصهرة مع (سهر الكلمات) أبجد هوز - ص 45، ويغير هذه البوابات المتداخلة بكيفية تشعبية يتبحر الزمان خارجاً عن طبيعته!

لا ترق لنا عاه في الليل ليل

ولا في النهار الطويل / القصير... نهار

تكرّر حال الزمان كحجر صلب في الليل والنهار

وليعيد شاعر بعد انتماء إلى هذا البيت في عنوان (الألف - ص 20) لعينه سجد المعهود من الموجود لكنه لا يرى ولا سمع سوى موجودات سحر - سحر - سحر - سحر - حركة مدحقات سحاب اللحظات تسبح بعضها - ص 137، وفي ذلك حاله من تشكيب زمني آخر للمكان الزمني ولأننا أصبح الشجر العكسوتي. رغبات تبلع لأشجار ولحبل بالهارات. تلد للحظة. تفرغ اللحظة من لحظتها تكبر كبررر نظري ص 51، لستيه كيف لا يقف الزمان في الزمان وذلك من خلال سقطة حركة اللحظة في (ألفها) و(مقولات صوريتها الأخرى) الدالة في العالم المرتني معتمدة على مفردات المعاش الموجود والقبلة للسلاشي لحظة تدخل الكلمات في حصرها المصعوب بدلالات الفظ صوفية تبعاً لسطور القصيدة (المزهر/ الأفاق/ المجرة/ الترابيل/ سفر اليكون/ بزود القاع/ لسحب الحصر/ الفرسات/ أهوا/ لرماد/ الناء/

السبح/ بشر لمصامير الحفوية/ الأعطاف/ المفاتيح/ البون/ الدائرة/  
 الفروب/ سكر/ سكر/ نهر المسكون/ نهر الكلمات/ قاب قوسين/  
 إلخ، وتزداد إشارته إلى آثار هذه العلاقات المتبادلة المتعددة من خلال  
 لشعور انفراسي لموظف كعصا، إبحالي بنصاف مع المكسوب متعدياً  
 الكلام بالكلام (سقف ما يبدعون وما يفتكون وما يعربون/ وما  
 يسطرون لا شعر إلا الشعر ص 28/ كاعجاز يحل يطون أشداقهم  
 ترى ما يقول - ص 29/ لذة للاكلي - ص 62) ويستلزم ارتفاع عن  
 اللحظة السابقة من اللحظة لتحركة لإتجار حركية لعدم داخل بميزة  
 طالب جعلها حياً وكائنات حياً. حادثة حواس الرماد في رمزه (الر ١٠)  
 لمفتح عنى نوح يد ص ٩٢. عنى يرب في يدي لاهاني -  
 ص 48) بل أصبح (أزل) ريع، حله، وبه عاب نحو لأثر،  
 لتغلب على (سج) (الحزنة المتصورة) منه ما كبد يشكل  
 ترجيعي سحر له هذا الحلة يتولاه كاد (جهد أصبح شقي من  
 بقاع الكون في كد من سيجي سحر سحره، لا تحرك كميات،  
 سكر الحرف واقرة، سكر الحرف واكتسب - ص 134).

ألا يصبح كيف يصح دلائل: ص ١١٠، لتعد سباح سحر في  
 نقطة من المعدن تتسع لمزئيات الوجود ولاعزيمات الكون؟  
 أليست هي محاولة لاستعادة النقطة إلى النون؟

### (13) - تنويعات أولى:

#### (3/1) تشكيلية البياض - السواد:

تسم شعرية محمد الدمني بانقسام لحظتها المكتوبة إلى حالتين  
 ١ - حالة القصيدة اليومية المتصاردة بتفصيلها التي تصبح محورا توتريا

لننص نتيجة بعض الرحلة في مكوناته ودلالاته كما في هذه العاوي من مجموعته (سابل في متعلو)<sup>18</sup> الحارس / وصايا ليارحة / معاصرة / المرأة / طمأنينة ) وهذه العاوي من مجموعته (انتقاض القبطة)<sup>19</sup> قوط / الذي كان طعلاً / المدن / عبي براسل عروبة بن الوردة / الحارطة / كتابة مهارية عن ليل ميويورن / مثلاً. حين يمر نصيده (مقهى : سابل في مصدر) ينبئ أن العلاقة ناتجة عن تحويل (لسماء) إلى (نور) في كل لشاعر الذي يستحضر الكويزات الأخرى للمعنى (لطاولة / لادل / الكورس / الصديق / الشرف الأرو) ليقبب بينها علائق بومية لا مألوفة تخرج بالبيان إلى لحظة لا بد عنه بغير من حنة بحدن شعيرة بدد لشاعرة وعن صديق من هذا المصدر بدو بمرشح ماضي منها بان عناصر لمر . برقة شط الكورس ابد له على باب يحفظه بسوحة في ليمه : متورقه بهذا العناصر (لماومة طيرموجة ويبن بطرقة الجو لينة لشاعر برقة في مخرج من هذا مكونات ليل ن بصل دلالات (العرب كمر بسوء و نفسه ر نسوء (ربد مره ) اقتلعي من هذا المقهى قبل أن يكتظ هذا الشرف الأرو بالفران

2 - حالة السريته التي تتحدى ما هو كائن متورقه بعلائقها الرائبة محسنة فيه أبعاد لخصر إلى ماويل متحركة بين البياض وعناصر السواد كما في هذه الصورة الاستفهامية من نصيده (ملائكة الحصرة - سابل في مصدر):

ولماذا تنسوي

نهاركم في نهري

ودونكم في عظامي

وعروقكم في قصيدي

## والزرق خولكم

### فوق رمادي؟

### والأزرق للأزرق للأزرق

يتخذ السياب في السبق حركته المضادة حينما تكون العناصر المسية من لوان و لحن واللغة واللون، وهي تسلسلاً (الدهر، المادى في الدهر، بما فيها من يحا - لمظي ورمي بجميع حركة الدومان بعد نفعاهما في لدات الشاعرة (الدوي) كصوت قوي يرفع الحركة السابعة (حركة الدهر) ليحولها الى لرسب في لأعوار الرمور لها بالعتف - حرب - تحركه في نصيبه - روي لصوره - فيه من دلل على مترجع - ك - الصورة الأولى - يدعب لموسى الدهر - عكس - على (الماء - لدهر - رسب - بشى هذه ليكبرم - من الحركة - أقة - شيشه - اللون - ملور - ككسية بؤرية لخرسيان لدلالا - السابعة في حوزات الا - مويها برسري لمرتد انشارب من اللهب لسيغ كانه - المرعد - التي صوت النسب المبدوء بالسيان واقتدبع حتى بعد انتها - لصورة.

ولم يظهوراً، حر لاندلالا لحركة اليومية إلى شعريتها لمي قصيدة (خلفها - مدافى العبطة) التي تيد بحركة عادية تسبح حركة لا مكابية غير عادية (خلفها - خلف هذا لصور امشي، لرفع النوشجات بين لعالم والذب مشكلة من طالة لوجدنية بعداً دلاليّاً مانحاً عن جمالية ارداد الحورس بطريقة لا حسبه أو إشاريه (الريين/ المد / العيش) كحاحر أول مستمر في التحول في قلب الشاعر وحركة انه (هي) (وهي) لقلب بعصك عشت بغير هذا الرين، وما هو الوقت بقطر نمة، نمة، وغيش حمرت فيه كل العيون) تبني الصورة من بداخل لأصوات كتمالق

حقي لحاسه، المشهد البصري المستمرة في الحركة مع (الوقت المدا)،  
 وألعب/ التصوير، والمستمدة في التحول إلى (عيش) حيث (المحو)،  
 والكتابة لم يترسب من صوب اللحظة الدخلى (ألم يبق إلّا)، وهذا  
 اليق، لا يحدف عنه ما أضى بل يؤكد كـ (أثرا يلصق في (المرايا)  
 (هذي مراياك في) وفي صوب المرايا المستط على الشاعر (مهلاً علي)،  
 عمير الصامت لمكسر، ويلمح هذا الانكسار بكيفية حرة في قصيدته  
 (أول الأرض - آخر الدم/ أنقاص العبطة) المتناصه إشارياً مع (الابيل  
 وهابيل، وملفوظات قريية (طوعاً كرهاً، ومع لحظة بديّة واللحظة  
 الهائلة وما سبب من تحولات شعرة تشخص النع كـ: سرح بالعناصر  
 الطليعية لاس بدية بحدوث، التي دور سكر مع صلاح  
 (العبار/ سقته مع لحدثيه لمصاحبه بعد أكل مسرجه للذكر  
 لخصية كرون بدية والسود والسيل بحدوثه معصية ساعر في حركية  
 الغرائب والقصو تيمم هذه التقبيل رحتن الحدث وبصيرته الى  
 إشارات سبريل صوريه كدعه كان طويلا ركزه لم تقطع بعد عن  
 أصابعها، يكتمر طبعي سبب في حرمة بسكن حبه نفسه (الأس  
 - البأس) (كان ن قفل الأس غريته واعنوى هجرة، وكتمر تشكيلي  
 تمتدج الوحدة الأخرى كمن دواهي يكتمش في (النقطة) ويسيطر منها

### (3/2) - القص في القصيدة:

في مجموعته (خمران)<sup>54</sup> يجعل الشاعر علي الحازمي السرد  
 وعناصره القصصية محوراً لمشاهدة اليومية لسي تلمع فيها صور مشنة  
 في كل نص، تنبئ على عصر سرح عن التلاحق لوصفي المرسل في  
 الرومانسية والمألوف المتوزي وفي المجموعة مستوى ثان يترك لثيمة  
 القصة لحركة لقص في الشعر، فيكشف الحركة ويقاطعها مع القصا،

لكلي كصاصر ودلالات مثل هذا المتطلع (موادين/ قصيدة رثة المنيعة)

هنالك صمت يطوق شرق المنيعة.

عند الصباح..

وحين تهب الشوارع أقدام أصعابها

من مواهب بالسة في الشمال تظل مؤجلة

بالمادين أنقاض عطر، غرام،

تجوس المعرات في خيبة..

أو عهد الليل معنى التنازل في شقة تضطرب

يشبك 'سوس' المكان ببيكرب (الشخصية) بحركة بالمشهد  
 (المبادئ) سريع 'سوس' 'شما' 'الده' صرب 'ليل'، أم  
 البعد لتبوري مه 'أص' 'لدي' من حز عيد 'رق' 'لدي'، تاركاً  
 حركته وحيوته كغدير 'حيدر' 'سبح' من جهة 'أخرى' 'سبح' عن 'عملية'  
 'لكن' 'بعد' 'سريع' 'د' 'أصبح' 'مطلوب' 'س' 'سبب' 'لجوابه'  
 'كياس' 'و' 'من' 'مؤجل' 'في' 'جهة' 'زمكانية' 'أخرى' 'الشمال' 'لتعود' 'إلى' 'صوتها'  
 'الصامت' 'لمتحرك' 'كأنقاص' 'تشخص' 'مع' 'الحية' 'والاضطراب' 'المتكور' 'مع'  
 'بعده' 'الرمسي' 'الشرق' 'ليل' 'لكن' 'لحركة' 'السميدية' 'أصمت' 'أخر'  
 'وقد' 'جسده' 'حركته' 'د' 'عليه' 'معنى' 'للساؤل' 'وظاهرة' 'أفي' 'شعة'  
 'مصطنعة' 'إذن' 'بؤرة' 'الشارد' 'الشعري' 'أنجزت' 'حضورها' 'من' 'خلال'  
 'الصمت' 'كمكببة' 'د' 'الموضوعية' 'للحظة' 'من' 'الزمان' 'شملت' 'يوماً' 'متكوراً' 'مع'  
 'الموجود' 'ولا' 'أعرف' 'لماذا' 'أصاب' 'الشاعر' 'التعب' 'لرماني' 'بعد' 'المساء'  
 'لأنه' 'يشك' 'شمسي' 'حاصر' 'في' 'ملفوظة' 'الليل' 'ألا' 'توافقوني' 'بأن' 'الشعر'  
 'اختزال' 'للمقول' 'واللامقول' 'معاً'؟

ومو قربا قصيدة (مقعد لا يتسع للفضة) لرأينا كيف لمكان  
والضائر تلعب لدور الرئيسي في الحدث والسرود حيث يحول المقعد إلى  
علامة على الطريق تؤدي إلى الما - وتساوب في داخلها الضائر من  
(العائب المني - ها) إلى (للتكلم المؤث والمذكر) إلى (التكلم الجمعي  
- مح) إلى (أنا الشاعر) كزار للحنطة وشاح للمشهد برومانسية سرديّة  
لم يتخلص منها إلا في القسم الأخير حيث (الزمره مكان - المقعد) تتكرر  
للمرة الثانية وأعتبر هذا المقطع الأخير هو القصيدة لأنه احتل ما جاء  
مشروحاً، وارتكر على فاعلية (تركيب الأثر) المنبثقة في المكان من الحالة  
لوجدانية لواقعة الحليّة

على مقعد في الطريق المؤدي إلى حفلة النهر

بعض كلام وشيء من التبع

ليكتمل القبح. قبح القصيدة اللاتهامي. أمّا زب،

ملاحظ ب لائر نسبي ككلام ورد هو ندي مع مفعول مسبقاً  
شعرياً حذر لاحتجاب مفرحة على يد - صيف بعد نو حذف ما  
سبق هذا المقطع، ولنداعت الحركة المنجدة من الأثر على حركتها المتحركة  
في فعل (برمحلان) مستجدة درمية التصاعد الغلاشكي لتتجد إلى الأعلى  
حيث (الومضة الأثر) وبذلك يتم الاكتمال. وليس به (لقبح) ليت  
لشاعر حذف سطر الأخير لأن القصيدة ليست فيها البت القصيدة  
الجمال المعنود من الموجود؟ ولا يمكن أن تكون قبلاً مهما شاء لها  
(برولير) وأنصاه. فماداً لو معنا الشاعر سطر الأخير؟ أو لو استبدل  
مفردة القبح بمفردة الوقت؟ (ليكتمل الوقت.. وقت القصيدة)؟

(3/3) - توافقيات:



(3/3/1) - يتناول الأثر:

بين بارعة وصورة مشهدية وحركة قصصية يسوع الشاعر محمد جويهي يوميات المعنى وأحلام الكلمة متنوعة في مجموعته (التي كبرت) وحيداً،<sup>1</sup> وتنشطر الثيمة الغبية بين دلالات ليوعية ببساطة جيداً كما في القصائد القصة (فتاة/ مرتبة لعصافير/ ربحاه/ حب)، ويشدنية جيداً تركّز على تحويلات ملمح من العاصر إلى شبكة من الأثر لتتوهم فيها لبسة الدلالية كما في القصائد (حياة/ طمقة/ وهم/ فاصدة.. وتخرج هاتان السمتان جيداً آخر كما في قصيدة (أفراء قصيدة كروحي) التي تملأ من صورة حتى التوتر، يهبط في صورة أخرى حتى اليومية بعد لفظة بحركتها عجيبة يمكن كسحور لكيفية حصورها نفس من نسق تنبئها مع دلالات روح مرحيل/ القش/ المعنى المتجذرة بدورها لا يصدّق أفق تولقات الفاري

تجيبين

يتجهلك المرح في السر وقت الرحيل

كما.. القش في خاتم

عقله الأصابع حتى.. لحن

ثم ترد الحركة إلى سرد المباشرة بين الأنا والهي والموجودات والعاء، والحوارية المعترسة بين هذه العاصر وقصائرها الرمكية السفسى والاجتماعي من ظلال بحر وعمق وأصدقاء وهرانط ثم يعود البية إلى وقعتها مثابك للعلاقات في جبر جملي قصير، منسج دلالة، يرصد أثر الحركة التي كانت (تجيبين) المتصورة إلى (تعودين):

تعودين كالطيف

من لحظة شاردة

ولم يقصّ القصيدة التوقّف عند هذا الميى الاحتفاني لأنها  
تتبع محولة مؤشها (باطمة) إلى دلالة مادية، أذهب في ترميز  
لشعنه لتتبعه السابقة من جمالياتها لاسيما حين ركزت على النظرة  
الذكورية لكافة في اللاوعي (أفتش عنك الجيوب، أبعثر كلّ لحنك،  
كل لحنك، يبعثرني صباك القوي بعينه شارة البوصلة)

### (3/3/2) - وجه الواقع والحلم:

تحتل الحالة الدانية عند الشاعر **صالح المري** مفردته الأساسية  
(الحزن/ الحب/ العشق/ الموت/ الأبواب المغلقة/ لوند المفتوحة/ كبرى  
الموت/ مريد كورس لأب انشودة أخرى). تشكل هذه المفردات في  
مستويين

1 - اليومي مألوف - على بياض لوركا في عبد مصادف **الزبي**  
نسوة يتبعها الحدث،

2 - القصيدة جارية الشعر برش أشرف في المأخوذ مشقة برميها من  
اللحظة المفردة: مساكته مع بدالات المعنى على ماله حركة  
لعبه كمن في قصيدة جملة الخطب من مجموعة **أساء وحرقة**  
**الأشئلة**<sup>23</sup> المركبة بعينها الجمالية على سوليدات (الرنحة، من  
(الشجر) وتحولات هدي الرمزي إلى (الهب/ نار/ عصفور أحمر)  
شكلت المروية العاصرية كلاً من تسلسل منها الصور الأخرى  
لتتركب في حل البنية الكلية بين (موت/ حياة/ أبعث، وما بين هذه  
المحاور من درامية مكررة مع لارة (الشعالي) إلى أن تتحول وتبها  
لقول الشاعر إلى (أحمدي قلبيد الحياة) من جديد، كإشارة ليس إلى  
المسي الحرفي (أحمدي) بل إلى لارمته القبيصة (الشعالي) وبذلك  
تكون القصيدة على نفسها كما تكون (لكأبه) في قصيدة (كأبه)  
- (أرى نسوة) بطريقه تأسليه مردوجه يتلها (وجه لشاعر) المتحول

الى وجهي أحدهما للحلم حيث عالم اللون واللغة وجهي يطل من نافذة الحلم؛ وثانيهما للواقع حيث البيت ولأولاد والمحيط (ورحبي معلق على مشجب غرقه السوء ينظر لعدايل والمخارج من أبياني، ويرى لوجه الأول في قصيدة (ولها) - أرى سوره، المحاوره ليوست عليه لسلام من خلال حلم الشاعر لدي سفره له (لوزيا) المحاصرة كضمير مؤنث غائب قلتُ لها. إني وأنتُ نأوا تَأْكُلُ الأخضر واليابس وطهوراً تنفّر أُنس. فصرحت أنت العاشق؛ وعجبت لقصيدة الصورة الناجمة عن تنريح اسمي إلى لعلات مفردة بمفردة أخرى مما يستج انقول البارز والمعتصر كما في قصيدة (أناي) رى سموة، لثبته ليل نيل، - سى - عمدة - اللحن، ليظهر للامقول من هذا الاشتباك = (عائلة الحزن والشجن)

أهذه ليل

أم،

جنجرة ناي حريس؟

(3/3/3) - مبرة الصوت والمرأة

بتابع فيصل أكرم إصداراته المهمومة بتحولاته الدانية مع لأمكنه ولتشرد والصلابة والبوصاب المضمومة بالحزن والموت ولسواد لطامع من الحياة لعله يجد في بعض من مصوصه الكثيرة ما لا يسمى لنجاسة أو لسرد العادي أي ما يحصل مرابا اللامالوف وذلك حين تنحرف للبيئة لعلات لشعره النجدة عن مفارقة الفضاء الأسود للفضاء الأبيض الذي لا يفصل عن السرد المتداولة لجاء لشاعر لدانوموعية، لكنه بعصر - ه - بيومية تتواءم بامتدادها عن متواليات اللغة الشارحة الواسعة لمشهدية، ومن ناحية ثانية بامتدادها من الكلام لصوري لملاصع ه وهذا، وأمثل لذلك بقصيدة (ليس عن الشجرة نفسها) <sup>24</sup> لمورعه إلى

حصية مقاطع يرصد أولها مشهد الأوراق وتفاعلها مع العناصر الأخرى (الما / اللون / الهواء) بحركة وصبة هادئة يكملها المقطع الثاني لكن بحركة تعبر عن المياعد عن التوضيف حين يتحول لمعول إلى حركة متداخلة مع العناصر ك (أنت) المشير إلى أي إنسان (لا تكن قسياً كالذين لأصغر لقد حثارك المطر لتكون ترباً. فكس تراهياً ولا تختبر العودة لمهر - مرة أخرى) وليته توقف هذا ولم يكمل (ولا تتحرر) وترتفع دراميه الاستبدال بين العناصر والأنت في المقطع الثالث الذي لم يستع عن تفاعلاته لرمزية بين المطر والمزاب وبين العنصرين الترميزيين (الأوراق / الريح) المذهب يصيران لى (أنت) لصير لشاسي لأن الشاعر يريد به سحره حاسه عقب الأولى في استرب لتكن م - يحوب من ربح و...

أنت أحر الريح التي هبت

على الشجرة نفسها

لم تكن للشجرة حيلةً تبقى بها على الأوراق

شريك أنته.

أنت الآن آخر ورقة هبت عليها الريح. ولم تزل

جائئة، مفلك والريح، على الشجرة نفسها..

وجداية هذا المشهد لم ستج عن الاستبدال العاصري فقط، بل عن كيفية ظهوره المتبادل في السوتر الدرامي لمحرك بين الوجود و لعدم من خلال معرده (أحر) لمساوية عنى عنصرين (أحر الريح / أحر ورقة) ومن خلال استبدال (أنا) في كل عنصر حيث هي (الريح) والورقة) في أن معاً. وهي (الريح، التي (تسقط) الأوراق مشعما هي (حيلة لشجر، التي (تبقى) الأوراق ثم تنمعد هذه الكثافة لعلاقيه في لمقطع لرايع لتفصل



بدلاً بالتنشيط (مثل) أو بالغمي (لا شيء) / ليس) أو بتعريف ما، له مجاله المكاني (البست/ جسدي)، أو به (سبح المستعجب، أو به (لو) وهذه الترميمات لا تتاحبه تشكل البؤرة المعنوية للقصة التي تنشر وحدتها حولها باكتفاء دلالي ذاتي لا يبتعد عن توازناته إلا في اللحظة التي يتم فيها جذات لمعارقة كافي لمبار جزئيات الصورة القصيدة سواء كانت وحدة كاملة « وحدة موزعة إلى مناطق وهذه لشبنة العينة بآلة عن حصارها المتعددة إلى السس لتقوى بوظائفها لعلائقية مجردة استعرية البسيطة وهي إحدى ثيمات الشعر الحديث. وأمثل بالمقطع الخامس من قصيدة (متاهات) التشكيل كصورة استعرية مبعثرة « ماء البعيدة (البحر) بحركة بعب - مقاب - حصاره - ما - بحجب - له - برصور فهو تلك الحركة لشبكة من الكسوف - م - تنفذه عن - بعض - لادي - يظهر به (جسدي/ يديك)

لماذا يتصرف البحر من جسدتي

كلما

علقت حمامة على يديك؟

ونرى أن قصيدة (كل ما أذكره) تتعامل على الفكرة مفهومة إلى مخيلة تنسج من (الظل) كمرتكز متحولات التكوين المتداخلة بين (الظل/ الضوء/ قطرة الماء/ بحر الروح/ الطيف/ الرزق/ جدار/ لون/ العينة/ الباب) تعتمد القصيدة في أداء تفاعلاتها الشعرية على تشبيك هذه الوجدان المكابريمية د حل صورتين تشكيلان قصيدة

- أولاً تبدأ بالنظي للصورة:

لا أذكر تماماً

من سقط علي

### في العتمة!

كقطرة ماء لا تتشبث إلا بهري دهشتها..

### على حافة بحر خاطرة في الروح

يتحول لظل من طبيعته المبهودة إلى حركة لا مألوفة لجميع لون  
لظل لعادي (العتمة) بلونه اللا عادي المتصير (قطره ماء) تشرت أثره  
لصورتي زلزالتي في فجوة عمقى هي (بئر لروح) وهما يتحول الظل من  
موقعه الخارجي إلى موقعه الجواني محطاً الصدى المتحول.

- أما لصورة الشابة فتهدّ بفجر العي لتمازج ثبات المحو التحولي  
داخل لبياض الصوري كصدى آخر للظل والذاكرة والحيبة

كل ما أذكره فيما كنت أألمسُ

الخفيف من النهار على الضفة

اتملت هذا، لظل

كطيف متشرد في الرقيا

من ثيابهم التي يتسكع فيها حتى مهملٌ

على الجفار..

.. وكما الوقت يخادر إلى فجأة

تصح لضحكة تقفز صوت صرير الباب

أو للدم وحيدة أبداً.. لا تقويه

تظهر الذاكرة مشبكة مع حاسة اللمس المسجدة لأحسبها من  
اللموس (الخفيف من لهار) الحاصر كمصاة للعتمة و لظل حتى حبي  
تتحول إلى شفافيه الماء (قطرة) لأنه سقط في (بئر لروح كعمق معتم

بقدر ما فيه من شفافية اعتمامية أو عتمه يصاص.. وكأن هذا لمصاد وظب  
ليُكمس حركة العو، أو ليياص التي أل إليها لظل ليصير (طبعاً  
مشرداً) في مكانيه وصره هي (الرؤيا) - مسجلاً أثيريه التي تعود إلى  
جده عوي تفلت من أثيريه) لسي يسكع فيه (الحبي) لتستبدل  
بالظل المحاصر (عني الجدار) كمكانية واقعية وشبهت بالصورة الملاحقة  
أن تكون لأثر الآخر للظل الذي صار (وقتاً) = (زماً)، يتحرك أيضاً  
بعو التباعد وتحويل (العمية) التي يكمل وصفها الشاعر بطريقة  
مستازدة لم يحل من المشو اصوت صرير) لأن لفظه الصرير تكفي  
الحسي وأظن لشاعر أراد أن يقول الوقت صار عمية ولعمية لا تنسج  
لصحة بفر صيرم سب لا يسع عدم وجوده صير: به وهذا يعني  
في الوقت كان عني حركة الظل لآخر ورعه اسعوي في بي بعيد من  
اللاشعور تكمن في سبه البصا، إلا أن سب دركه في صياغة لم  
يشبه لها سبه سواً سجد لظن نقابات ولو وضع جملة  
أملت قد سفل، ساً بل أكمة بعد حذف وهو نصف سها وإما في  
حادثة القصيد فقط كي سحر حركة لاشعور دأ في لفس: شعوي دون  
أية عطفة سطية..

(2-3/3) - لزيات الحلم:

نذكر الحركة القصية في مجموعة (مثل قمر على لبيته)<sup>26</sup>  
لشاعرة سلوى خميس على حركة البرد بتفاصيلها اليومية وجزئياتها  
التي تلتقي في بيئة القصيدة كملاتيات يسطيه مرج الدنموصوعية بالخطي  
لدي ياتي كبعد للمعارفة الماحصرة بهيئة القصيدة الصورة المرباطة  
لمعاصر كما في قصيدته (أول ما تقي) المدرجة بين أبعاد الماء ولطيف  
ولوطى وقصة السما والمزال المعق و الأرضة والمذ والرباب وإبع  
حيث مودع لشاعرة تلك الأبعاد إلى مقاطع تمتنع بأنلوب مشهدي يحمر



علاقته الشعرية كحطمة ارتدادية على ما يكتب من تشكيل، كما في حد المقطع

أنت من وجود

ضاربة ومضروبة

سلاسل عيون لا تأتي

ولم تأفل

ومجهد أن تتوكل

بوزدة - من دم غاضب

يمتد (المقطع - الصورة) بكلام عادي ولا يخرج عن وضعه المباشر، لا حتى سكر سلاسل العيون بعد غلبه غمض لا يأتي/ لم تأفل، ثم تتابعه مدح حركته مع النفس، الأخير المستحضر حين وردة من دم غاضب، مجربها سرك، حيث سحر بوزة في غص ولعيون ليس حصد كسل وبصورة إلى امر مايج عن هذه لعلاقته ماذا لو قلت الشاعر (أنت، سلاسل عيون، إلخ)؟

في مقطع آخر نعتزل التشكلات حركتها لتجعل بين الميكانيكيات علاقة سريرية تبدأ عادة (أطير الأحقاد من الماء) وتشهي بتركيب صوري لا يستقر في مكانيته اللا مالوفة من حيث الفعل، القابضة/ لهاربة، ومن حيث لتواجد المكاني اللعاز، وبذلك تكون لصورة قد جمعت العناصر (الطين/ الماء/ العاز/ الملح) في مساهمة تتراوح بين لوجود وللأجود:

الماء وحده

طينة الأجساد

## القافية

### الهاوية في معار

### تتشق بالمخ

والداري للمجموعة بلصق المتعارفات حتى في القصيدة نفسها، حيث  
مستوى لظاهرة الشعرية كما في هذا المقطع من قصيدة (خطبة ما)  
(خطوة قدم بقدمي معها واروح) وحيث الصورة البارزة كما في هذا  
لمقطع من قصيدة نفسها (زائنة أحاول جمع حاسم من أسس)

## (14) - تنويعات ثانية:

### هل يتج الإيقاع الخارجى وهذه شعراً؟

لأن شعرنا الطرفة الحيوية ثم بعد ذلك انما عالج لتقاطعه  
بين المحيية والعدم، ثم لم يبق إلا الكلاسيكية في مسق  
يعلم المحيية كيف سحرى سكرى، ثم سكرى، ثم سكرى، ثم سكرى  
مع إيقاع نفسه، متداخلاً معاً، متطافاً، متطافاً، ومتطافاً حتى  
عسى نفسه وذلك حين يهرب من المكتوب إلى اللامكتوب ثم يهرب من  
اللامكتوب، محلقاً إيقاعه الأثر والعراع والرويا لتشكل تبعاً لأحتمالات  
لا تنتهي

لذلك فإن تجارب سعودية وعربية تجيد الإيقاع ولا تجيد كيفية  
يداعاب الأثر لى نسج الصور الشعرية وعلاقتها لشكيبية في الوحدة  
لكلية للنص = القصيدة. وإذا ما قرأنا هذه التماذج فسنجد

1 ن صورة بيئية أو تفصيلية طاشب هنا وهناك هاربة بالمصادفة من  
البسبه المركزة على التوصيف والمباشرة والنظم والمطايية والتقريرية

المتعة لشكل واقعي تنويز يبعثه اللطافة والدلالة ضمن تلمس  
سعي مأنق الفصاحات مسابح المألوفية مع الموجودات.

2 أن هذا تصيدة قامت يشعاعه يتعاقبه لم يتعد عن سطحها إلى  
لاهرات العمق إلا مع لها الطاقه التحليلية كحلقه شمر  
حيرطها ببطء، أو بنسار، في المجال الحصري، لتتصاغر مع  
لتفسيات العتبة الأخرى يتناطح ما، لا يبرز إلا من خلال المسى  
الشعري الكلي للنص.

وتنحني إلى هذا الشكل القصيدي - تبعاً لما توافر لي وقرأته.  
بحرية كل من شعراء: (عالم من محمد الحبيبي / عبدالمعز حمدة / حسن  
أحمد الحبيبي / محمد بن هبة مغرب / محمد حبيب /  
وغيرهم)

## ثالثاً - الشعر الأخير:

ماذا نستخرج من قراءتنا النظرية التطبيقية؟

ملاحظ أن عصباً عن مسحة شعر عن في له، لخصوص  
وهو مهيح بسعيد من كل التقنيات التي توصل إليها لبق الحديث  
بكيفية إبداعية تفكك وتركب وتزلف أي تيدع بطريقتهما ورواها الناقحة  
عن مهجة لقابلة لفرقة التي يقترحها النص المقروء، مصبغة (الحافية)  
(الوعية) لكل من (الكلمة) و(المعنى) و(المسوق) كد (يفاع للأثر  
لمحدود) المنفتح على احتمالات التشكل في برهجة المصور والعياب،  
ومن روي ثابته المنفتح على معو ما تشكل من التشكلات والاحتمالات،  
ومن خلال هذه المؤشورية العائرة المسكشمة سبب أن ظاهرة الحكمة  
في شعر لسمودي هي دانتها في السجيرة الشعرية العربية وهم  
ميراثها:

أولاً - الاعتماد على اليومي ومفارقاته المتوارية طردياً، أو عكسياً  
= لقصيدة اليومية: التفعيلية والثرية

ثانياً - الاستعانة من حركة الاستبدال الدلالي والمذهولي بقطبياً،  
وإحاطياً = القصيدة المتراصة.

ثالثاً - توظيف الموروث القرآني/ الصوفي/ الأسطوري/  
لشعر/ لغرافي/ الأدبي/ إلخ توظيفاً رمزياً، ناصباً ومحاورياً

رابعاً - الارتكاز على عناصر لمرد من حدث وشعور وروية  
رؤيا = القصيدة القصّة

خامساً - نهضة لبس بوحية استعرية يصحدها لمصرحة  
لجامدة والمحرّكة - القصيدة المشرّدة = القصيدة المستعارة

سادساً - استعارة من حده مع تحولات بنوي؛ لدلالات  
والعناصر كوحدة مفرقة تسكن المفضي الأسخي بفضيلة البارقة،  
والمتميزة = القصيدة التشكيكية

سابعاً - ندوة قصيدة الرؤيا، والقصيدة الكبريتية

ثامناً - توزيع النيسة لموضوعية المتأرجحة بين الذات ولدات  
لأخرى والنص إلى مستويين.

أ - الحرية بكل رموزها (الطير/ البحر/ الفضاء/ الحلم/ الموت/  
الحب/ لرميل/ النعمة/ لمامدة/ الباب/ الأرض/ العروبة/  
الفجر/ ...).

ب - التجسيد المادي للموجودات من جسد وأمكنته ووجدان.

اما ما يوحّد على بعض الساج لشعري فهو هذه الملاحظات

أولاً - الجملة الطويلة التي تحفت من الحركة الدرامية للقصيدة

فمن جعلها بارحة نحو الأسياف لا نحو الأترياح الكثيف الشعير

ثانياً - السابغ الوصفى الألفي المبتعد عن الحركة العمودية، المنتج للواقعية والمباشرة والمواظرة

ثالثاً - السابغ الوجداني المنتج لرومانسية مألوفة.

رابعاً - ظاهرة المستويين في النص الشعري لواحد أحدهما عادي وبسيط، والثاني عميق شعير، وهذا بدوره يسج حلاً في تركيبية الوحدة لكتلة يجمعها ترتفع حتى الإدهاش حياً، وتخصص حتى لمباشرة حياً

خامساً - ظاهرة البس الإيقاعي المنتزعة إلى:

١ - السد حتى لا تدع من يبر عمنس سسبب من بحرس مختلفين مثلاً: تداخلات المدارك والمتعارف.

ب - الخلق الذي يعنى بسج من مد حزنه معقرب عبد بحور

ج - التلاطم الإيقاعي السابغ

١ - عن لاكتشاف من (الأسباب الدف في القصيدة المذكورة) والمدورة تعقيب

2 - عن تحول الجوازات القصصية في المق القصصية إلى تعقيلة أساسية.

3 - عن حل في توري المسافة الرسمية لإيقاعه طوياً وقصراً

أخيراً، لنقل مع صلاح فضل: «يلاحظ أن مجازها الشعرية في تخليق الأشكال الفنية محدود جداً، وليس من الضروري بطبيعة الحال أن تنبع فيها نموذجاً منجزاً في الأدب الأخرى، ولا أن تغاير التعارف معها، ولكن المهم دائماً: أن تمت لديها استجابة لضرورة النمو الداخلي وتلبية حاجات الإشباع الجمالي المتفتح»<sup>(27)</sup>



كتاب في حريضة / م. س. / ص 131،

13، نقضات / كتاب النادي الأدبي الثقافي / بلا تاريخ

14، عروب لأهله / دار الآداب / ط 1 / 1977

15، محاولات الزمن بحضور / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / ط 1 / 1988

16، للشهد / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / ط 1 / 2002

17، ونظمه نهد / لاقتصر العربي / ط 1 / 2002

18، سقاي في سجن / الم. / ط 1 / 1994

19، أنقاض العظمة / دار الشروق / ط 1 / 1989

20، حبر سوس / ط 1 / 1990

21، بكمرب وعبد / ط 1 / 1990

22، أوي نسوة يسفين عشت / دار الكور لأهبة / ط 1 / 2000

23، أسماء وعرفه الأسنلة / دار الجعيد / ط 1 / 1996

24، آت من الوادي / دار الجنازل / ط 1 / 2003

25، رجل يشبهني / دار لكتير لأهبة / ط 1 / 1999

26، متلي قمر علي تبتة / دار الجعيد / ط 1 / 1999

27، مجلة ثقافات / العدد الخامس / ش. 2003 / ص 521،

\*\*\*

## 1/1 حديثي عن «قصيدة النثر» مرافعةً

حدّ ظاهرة قوليه سقطت عن أسر الحد  
والشروط والجنس والشووع، مستجيبة  
لهاجس القضاء على قوارق الأنوع  
الأدبية، منغصصة إلى الأفتان في  
محاكاة العبر، مؤشدة بالدونية، حادغة بالمائلة، وهي يشكّلها المتداول،  
يداعاً وتظييراً ودرسه عمالةً خارجة على صوابط الفن الشعري، وبخاصة  
لصبط لغروصي لشعر بكل تحولاته المتسطة، وهو الذي سوف أدسى حد  
لمتفرق بين شعر سرّ سرّس رهي بهد شرح عبد شكالية  
الأجاس أدبته، شعة لشعره والإيقاع حسوس بعد نصامر  
على فرنسب بضمير لا عا، الشعر من الر ب رسيو مع الأحر  
وسهولة المرعي، التي لا بعد أعود شعر لي الر، ثاب لا تحمل  
كل هذا اركاء من نغور، مع كل هذه الصالة فقد جدت ر رعا رفاً  
ودراسة، عبر كتيب مترجمة وأخرى مؤلفة، تعتمد الشطر نارة والتطبيق  
أخرى، منها ما هو قديم، ومنها ما هو قصيد بعد أن مر حده اناريهيه  
ولم بعد بحاجة إلى تكرار ما هو معروف بالصورة، ومن ثم على طيل  
المحدث عنها من خلال أبعادها- الشارعية والفنية إلا بقدر سر، ولي  
دبل بحثي بالمراجع ولهاوامش والإحالات، إذ لا يعصي بقصي المقولات  
المؤيدة وما يقبلها، كما أسس لي اجيب بالتفصيل على السؤالات  
لتقبيده -

حتى شأت {قصيدة النثر}؟

وأين شأت؟

وكيف شأت؟





ومعاده لقضايا والإيعال في الأسطرة الوثنية أو الشيوخ المعوي وقرب  
لماحد وعامية التركيب، فبعض ذلك مستعص ومشترب بين الشيرة  
والنعميلية والعمودية ثم إن الحوار الجاد الإيجي المدعوم بالوثائق  
والنصوص والمعزى بالمرجعيات لا يكون في الغالب إلا مع من نعتقد  
مشروعيه قضيته. وهل نثر النظم وادعاء الشعرية بهذه السهولة قصيه؟

1/2 وما يريد تقريره - أن هذه الظاهرة ليست شعراً ولك بعد ذلك أن  
تسميه ما شئت، فلا اعتراض عدي على وجوده كظاهرة أدبية ولا  
على أي سمية أخرى غير القصد، ما من من الكلام إن هي إلا قول له  
وعليه، وإن هي - هي تنحط السردية إلى الشعرية - إلا فئة فرقة بين  
الأح وأخيه، وصيرت النثر الشعري في التصميم، وخطت بين الشاعر  
والشاعر، ومن من مصلحه نسبه لأدبي مما سه سريته، التروير  
على أن ن سري مع نثر الشعر، في الآيات من بين يقط من  
أدبهم شعراً، أن الآيات من النثر هي [الشعر] رسلان  
وأطه حسن ولا يطر لنقد نفسه لا يكون شعراً فإنه قال من  
رسوله على الله عليه الله «وما علمناه الشعر وما ينبغي له» وهو  
القائل ب نصح نعره بيد من نرى، رب، عبيد أو أطلقوا  
عليها [الشيرة] كالمقامه، والمخاطرة، والمثل، لا لا اعتراض على التسمية  
التي لا توهم بغير الحق، ومن قبل من شأن [النثر] على حساب [الشعر]  
مقد وهم، ومن سعى لشعر مقد وهم أبصاً والخيال ليس في  
مشروعيه القول على شاكلته، وإنما هو في نسبة ذلك القول شعراً  
والخروج على لشرط المعنى لمير للشعر عن لشر حسن لعدد لظواهر  
لها على تعديل مصطلحات عاتيه، كما ظهرت كتب عن [الشعرية]  
ر، لغة علياً وأهمية اللغة الشعرية [والشعرية] وكل هذه الاختراعات  
لم تحل الإشكال، ولما برل لظواهر نسايط في المشهد الأدبي كبرد  
لحريف مصغره باسمه تدروها الريح وعلى القارئ النظر التفتحي لـ

كثيحه [حيور كويس] عن لغة الشعر في جرميه، واقصاها [لشعرية] لـ [ياكسون] و[الشعرية] لـ [سودرف]. وما يقال عربياً في ذلك اسلاب واضح من هذا ردك عند ألف اليهوديا ابي لشعرية، و[دريس] [سياسة الشعر]، واحسن ماضيا [مذهب الشعرية]، و[محمد اليوسفي] (في بيبة الشعر العربي لمهاصر)، و[عبدالكريم حسن] [لغة الشعر في زهرة الكيمياء]، ولكن الجميع لم يعمروا تصاياهم.

وحين طبع لناقد لرمسي اردنا بدأ نظرية التطور اندروسية [على الأجسام الأديسة، وحدها المصطوحون د. لغة لخص لشر شعرا، وجعل لجميع فخرهم مصطوحات د. شوشع برغاب، لتعطي والشري تطور طبيعي للإفاح غولي] ولم يحدث بعد التطور الدارويني انعكاس له، حيث حدث الانعكاس في عدد من نظرية هذا تعكس من التطور إلى الانحجار.

وهكذا جـ - بعض علمهم كـ [ميد] [سيرة] [تصميم] [معتدل] [ذئرو] [لا نظري] [سوسي] [علمه] [سنة] [لغيد] [لتصور] [متجهة] [بحر الأسفل]، بحيث لا تقلل أدنى حد من المشرعية، إنها استجابة لمكيدة سمعت لإجهادها لكل كلمة لطيفة المؤثرة، وقد كان من الخط لدخول في حوار عبر متكافئ، فإن من الخطأ بقاء لكونت عن الحق

1/3 وهي بحق الخطيئة ويدرس المصاحفين عن اقصيدة الشرا التقي في إدانة الشعر العربي] و[ليل] [لوع] [من الشعر]، باعيتهم، ووصفهم بأدع لأوصاف وذلك سعي ذي، مدان لصر الشعر العربي وسقاط صورته وبحلته لمشهد منه للهدمه المشرقة والرواية الماحدة بكل ما تحمله من صر لجس وجماليات لميح وندريس المقدس والمشايعون مع تلك لظواهر من يلوون لسميتهم، يتحدرون ما يقص به الشهد لنقدي من حجج وهي دولة

ببهم، ولكيلا يحسروا الرهان، تراهم يشابلون، ويشاحون، ويستشهدون بالعلمية، ويعولون على لاسفاحه والوجود، ويستسلمون للواقع ليكتسب الشرعية، ويملقون المتشبهين بالثعير الرابع، والإعجاب لكادب، لتكثير سواده، وكسب اصوره، وما علموا أن أكثر من في مشهد انشائي لا يتوزون على معرفة كافية بأصول الفن وصرايطة ومجالات التجديد فيه ولؤلؤ أنهم يراهم على فصاها ليست على شيء من خلق، ثم يجدون من بعضي ليهم، ويكن لهم في الحضور، محتصر الحركة الأدبية والفكرية فيما يشبهون وشكائبة لعامة أيها لا تعرف، وإنما تركن إلى حاضرة الأموال وموزية الأحكام، على حد (قد قيل ما قيل) والوجود المستعصى لأي ظاهرة ليس حجة، بل كان نوحو حجة، لا حسب برن رطاهض المعلقون، وبعمد معلوماتي مسحة 'وجود' لا سفة لا يمحاه المشروعية، لا محول من المواجبة، ولا يتوزن، حسب لا تعالغون والمواطنون، في الأثر، يأس على منه برنل وناسي سبي منه لرجلان ويأتي السبي ليس منه، حد راندستون طوف أو كرف لبدء لظاهرة أو لغيرها من مظاهر الكبريت المستعصية وغير المستعصية بره في محول مستمر ورجل موزيل كل بره منه نفسه ركن ساعة مع مذهب، تواجههم فصاها يقتض بعضها بعضاً، وه بالشعرب المشرعن لعمه بحق التعريب قد فوتو على واههم الأدبي مكابية التناصيل ولتأسيس لمصاها لأدبية ولك في سبيل الاطمئنان، أن تجيل نظرت في المعاش لقدم من طواهر ومن رنجل وفي المتجاوز المسات، لتري انك أمام صاهج ومذهب ومدارس والبيات، يأكل بعضها بعضاً، ويقوم بعضها على أنقاض بعض، لا هم للديها إلا الإحياء، والإمادة، منذ أن أمات بيسته [الإلهاء، وأمات ليسويون (الإنسان)، وأمات تشسرعون (النقد الأدبي) وأمات ليعويون (لبحر العربي) بعد ذلك والمشهد مليء بالسرعان الذي لا يحسور إلا المكاء، والتصديه لم تمر به على حيف المبادي، وتقدر، ولكنك

جميعاً أن الإحياء، والإماتة السجانية للعبر، وليست مبادره ولا سياداً،  
ومن أكرم ما أقول يلبظ إلى المشهد الأدبي من أرفاعة الطهطاوي إلى  
أدوريسا، ومع الاستجابة المتكررة تسمع السجانية، وتعد المبادرة  
والابتداء، وي ستيداد ورموز مشهد بقولون ما يود العرب قوله

فمن أنشأ الحفافة؟

ومن ابتدع الهيوية؟

ومن طرح النقد الثقافي؟

ومن طلع بالقصيدة الثرية؟

ومن قال بالشعرية؟

أليست تلك بصناعة غريبة منها بها من عتده؟

ومن ثم أين المبادرته؟

وحيث لا تكون مبادرته، فكذلك لا...<sup>1</sup>

ولكن لا يوصف باللامعلاق والادعوية، يؤكد على شرعية الاستفادة  
وحق الاقتراض ويرفض الاستعارة وسببها هو... في حصاره من إرث  
السلف والتفاعل مع المعاديل، وإذا يكون لصراع أكسير الحياة وسبيل  
حيوتها، فإنه لا يحددي إلا مع الذين استوعبوا تراثهم، وتضلوعوا من  
ثقافتهم، وغرؤ الأحر، دوناً انهيار أو استسلام، وصنعوا مشايعهم  
الثقافية وفق حاحة الأمة، ولك - فهي سبيل الاعتجاز - أن تتذكر سائر  
المذهب لسياسية والحريية والعكرية والأديبة والنقدية وسائر الظواهر  
وممارسات لتفجير وهتك المسكوت عنه والتحولت لشككية والدلائية  
والشاعر التعديري الغام حول كل ذلك، بل لعل المناقص لا يكون حدثاً  
تاريخياً له قبته واعتباره، وبهذا الاسترجاع والتذكر تتأكد العوصى  
القائمة على أشدها، وكل الخائن في ذلك ليمي لديهم إلا كلام معاد

مكرور. وانت سمع ونقرأ الكثير من تلك الأسماء، يتجاسها مبتدون أو معالجون، وهم في النهاية عالة على مرجحات صحفية، بلهثون وراءها في قول غير منتظم، وعرض غير صحيح، وقعر غير محكم، ولقد قيل لمفيد صانع في صحب الماكافات، وراها لا بعده المبدعين المتألقين وأساقه المقترنين والمجددين البارعين، غير ان الملع لأجاح أنسد لعذب لعرت والثابت بالتحريه والدليل ان جميع مشاهد الحياة لا تصلح بالعومى ولا يقوم أمرها بالهدم والعلية والاستعاضة لا يكفيان شاهداً على الحق، وفي الوقت ذاته فإن الحياة لا تخمو الا بالجدل لأحس وبالاختلاف المستعير، وبالأراء المتباينة، وبموضوع لمشارب، وتتعدد الاهتمامات، في ظل صوابط وهودو يعرّفها المفكرون المؤصولون والعلماء المتفكرون

ولكن من تشبه الشاعري يعيش من أحد، سطه، استصحاب صوابط الجدل، والهيكل بالتمهيدية (لا يجهلها)؟

1/4 على شكل عامه، فن قد عني جه خصوص في إطار لتوافق والاختلاف بحسب ان يكون استجابة بدمية معية بمعية ودية وطبيعتها وعراقية ذب كده، ينسب من ذب نسي معر. من خارج، وما يصلح لأمة لا يصلح لأخرى، ولصنف والتخلف العارضان لهدد الأمة وشيئها لا يستدعيان تكسير التوطين، ولا يشرعان المعاي بالآخر، دون وعي لطبيعه القائمة، ودون استصحاب للمطالب المدحة، وبما يستدعيان مرجعه لنفس. وتقد الذات، والتبصر بالآخر، وتعويمه إلى أولي الأضرار من أطن العنه والسقد والعز من ذوي الخبرة والتخصص والموجهة. وفي وجوه لقول وإبداع لابد من لتأصيل المعرفي، واستصحاب الشرط الفني المعقن لساير الاجناس لأدبية. وليس ذلك من تكرر الأصولية في الأدب وليس هو من لتعصب للتجسيم ورفض وحدة الفن، وإنما هو تحرير للهويدي، وحماية للخصوصية، ومحاظفة على الديه والتكافؤ، وما تغيرت

حصرة إلا بهويتها وحصوصيتها - وحوابط القى وقبورده لمرفوعة من ادعيا - التجديد لا تشيطان إلا الدبى لا يمدكون موهبة ولا دافئة ولا معرفة، وفي هذ السياق لابد من (النموذج) الذي يستحدي ولا يعيد، ويعلم ولا يسهط ولا نمودح المشهود بمرآة لشاعر لمبدئ كي يدرس معه الاحدا، بشاء، ثم لنحدي عندما يشتد الساعد انه لرب القياس، يظل رنسا قياسياً حتى يأتي من يعطيه بالأفضل، يكون لرقم القياس من الأعمال لإبدع فيه، ويكون من الأناسي لمبدعين، ويبقى مصداً يلزم فيه الشعراء والروائيون والقصاص والمسرحيون وسائر المبدعين حتى اذا صاع عن لزمهم بحثوا عن مضامين أخرى، وهكذا يكون التجديد

فمن استطاع بآسى شمس: بشره عظمه بآسى القصائد العمودية - سمعية على، لأن من استطاع تنميد بشرية لمخاطب القصة سمع - بوصف عيوبها أنموذجاً - لا تحكم والتعدي له حيث لا يوافق في رندا خرسون يتجده لها فاتهم لقائمة، بقول هو لعل خلع في رندا حكى بولده من جديد، ولما لم يكن فيها جذوة ولا نسي يظهر رندا مبركة لا يوب ويسعى لحيون وعنى لذي يبالا لوب عن بقصد بصرية بآسى برفا بوشيقى، ليصعرا لنس المشور راء النص الشعري لمحك، مثلاً تنافس منكات لجعل أمام لمحكمين، وشمعاً تنصت اللوحات الغيبه بين يدي نقاد لنس التشكيلي وسلبيات مشاهدنا في معصه المارلاب لا تتجاوز مرحلة النهريج، وكأنا لشاهد الذي لم يرو ولم يسمع لقد قامت معارك فكرية، وشب صراع أدبي حلف لنا رؤى ومعارف، وكان المصطرعون أهلاً لذلك، وإن حبلت معهم في الوجهة أو التصور فأبى نقاد الراهن من طه حسن والرافعي وأركي مبارك وأمدور وألفاد وأعبود، في الثلاثين ويزن المتنبلون للحدثة من أسطيفها الدبى أصلهم سامري (الحدثية) في الثمانينات؟ فهل حد يبلغ شأراً (أدريس، أو عصمورا

و (أبي ديب)؛ و بن زوايو (الثلاثيات) المشتككون، المشحرون العديدين  
 من، عجيب محفوظاً و يوسف إدريس و يحيى حقي و أحمد  
 عبد الحليم عبد الله؛ و (أين شعرا، البشر لمطعمي من السبب) و (لياني)  
 و (الجواهري، و (القياسي) و (أمل دنقل) و (درويش)؛ و ابن مشعر السباع  
 من (أركون) و (حقي) و (جباري، و (أحمد)؛ و (لنك اساطير لم يوفق  
 بعضهم للحق، و لكنهم منكوا ماضية لمن والعكر والتقد. بهذه أعماله  
 المشاهدة فأين المقتنين منهم؟

2/1 و ثلاثياً للتلاصق المسف حول القصيدة الشراً سحاراً انتركب على  
 الشكي لعرض من دون لب، الدعوي و دون بعد الدلالي أملاً في تجديد  
 مجال التصريح حسب محسنيين حول بعدة خوارق محسوسين لا اختلاف  
 حول تسمية (النسب) بعد (أسمائها، و من عند الجذب من كن مكابته  
 لبعض من عند، و تشيبت به السجل و اعتراحي على تلك لظاهرة لا  
 من المحسوس و لا من النعمة لا من (أستوب، و (ألي مكبات  
 كبشها من ساء، إذ و الشربة و قول له وعليه، و (أشترأضي على الشكل  
 المفارق للشعر المستصحب لاسم المتخف بالممودية، و الوقوف في وجه  
 (الشربة) و قوب شكلي و حسب، لا يطل عقيدة المبدع و لائق، و لا  
 أحلاقياتهما سوق هذه التحفظات، و كبرها. لكلاً بوصف بالمرايدة  
 الرجحة التي عتاه البعض التعويل عليها و الاختلاف حول لشكل  
 ختلاف حول فساد الذوات و إصعاد التراث.

و لب بعدة إلى تأكيد مشروعية التجديد و التحويل إذ لا قيمة  
 للحيادة بدوسهم، و لكن التجديد لا يكون بالمحاكاة و لا يكون بدون  
 صواب، و لا يكون إلى (أدبي، و التحويل لا يطل الشوايخ، و (الديس لا  
 يجيدون إلا التقليد، لا يسألون عن مشروعية الواقع و أهليته، و لا يتعرفون  
 على حدوده الفلسفية، و إنما يفصلون المحول في عيانت الآخري غير



عديتين في يترتب على ذلك من العا - متعمد للذات، كما أنه ليس من السجدة الأثير - للذات عن الرؤى والأفكار، والمذهب الذي لم يحق في البلاد، وليس من السجدة ترويج بصغة الآخر، ومثل هذا الفصح لا يخرج لأدعيا، عن القول المعاد الذي يحسونه ولا يحسبون قنطله والأدعي والأمر أن يكون لخالق مع معالين، ولحاكة الحاكين، والذين يغزؤون ما كتب عن نصيدة البشر وما ترجم عنها يدهشون، لا لأن ما قبل مدحش، وإنما هو لغنة بصاغتهم وحدة معرفتهم ومن ثم يحسبون بالدسيسة، ولو أنهم قرؤوا نصيدة البشر بثقة وعزم، لكان لهم موقف آخر، ولكنهم صاغوا الجهد والخال والوقت في قبل وقال، وما استطاع أحد منهم تحرير شيء من النظر هراسي منهم، ربما بعد نصيدهم سببها - لا تكون معرفة السجدة، ولا لسلالات، حسب عدد صائق سريون من تجاورات المتشاعرين، عن معنى ذمة التحفظات، إن حجب لى حار إليها كبراء القوم من الشعر، سائر بعد أن سمره أفشأ حزن، صاغوا في رحمة الأعداء، سائر معول على غير ذلك، تكرار وسأب عامصة وغير معدود، تروى في نغمه الأعراب أصبح شكله في دة

ونصيب التمدد في الطائفة المصورة من البقاء الذين الحوا في السؤل، وأمعروا في سائر المستحقين، وقصروا بعض النسخ، لكن البعض من أولئك لم يشأ المجاهرة بالحق، خوفاً أو مهادنة أو دمة بصاعة والأقنوس هم العرباء، الذين حلقوا رداء، الشبهة وصدعوا باحق وده يعدلون، وفألر لأخرهم الذين ريسو لهم لسماط ما تسافط من أوراق حريف الخصارة المادبة (لا تسجدوا بطانة من دوسكم) (ولا تركو إلى الذين ظلموا)

وتعد البطانة والركون لا يكون في العقائد وحدها، وإنما يكون في سائر وجوه الحياة، حتى الآثية، وسائر الظواهر الأدبية والفكرية ولغية

ذلك أن لإسلام يحرض على امتياز المسلم على غيره في سائر شؤون الحياة، وليس كل مخالف أو موافق معجزة من الملة، وليس كل مستجد تلعصر مردوحه، بل كل ما عند الآخر من حق وإنما هو حاله المؤمن وهو أحق به.

ولما لم يستحب المستعربون لدعوات التحذير، حاصي الناصحون لمؤثرون لنحو عمار الشهيد السقي مدحجي سلاح المعرفة، يتدرون لأشياء، بالستهم يعرفون بين المستنار والمسيح، ويعتدون راسم يحص احبارهم، يقولون كلمتهم بشجاعة، ولا يفتشون بقناعاتهم لوم اللاتمين، ولا شمانة الشامتين، ولا سحرية الساخرين، لا يهابون الضربة، ولا يمتور لى لا عسر، بل يصر صفة التمكن، يكون على دقة للملاحظة، رديس برمد، وتقصي لمستجد، سموم كلام الآخر، وبأعدون بحسبه مرنصبون بحسب مفرغ، يعرفون بحسب يتدرون لقصاب، يقرؤ كما يعرف، سموم من وكام نظم، رأى ما هم بحاجة إليه، ولا يلعون منه من يرسبه، لا يدورون ولا سمفون، بل يتحدون من ذلك طرف بسا، لا يكون منه، مسهف سقاني بحاجة الى هذه لموعيه، لإقاله العثرة، وبحسب الشهيد من لتجيه لعريه لمقبيته، وهي تبجيه مستشيرة، بحيث لا سمع ولا يرى الا ما يفعله ساطين الفكر والأدب في لعرب، وما يتلفقه المتصنعون والمتسكعون والمتنبهون من يتباهون بتناول المصطلحات المترجمة، أو المعربة، أو المقولة دوما فقرة على الفهم الصحيح، فصلاً عن كيفية الاحتمال، ولما يحقق أحد من أولئك أذى حد من النجاح ضد الطهطاري إلى أذعب، التوير وماذا حلت الأمة من الظلامي، وهل في رصع لأمة اليوم ما يسر؟ لقد ان لما أن تحرق لخطاب نقدي جديد يتدوره، ولا عليه متسلط، وصراده ولا نكره عليه.

2/2 وفي هذا الإطار الذي لا يود لإيصال فيه تنيدى لنا سياقات متعددة للقصيدة من خلال أبعادها الشكلية والنوعية والدالة والتصويرية، وهي سياقات مهمة لمن أراد إحكام قبضته على أي ظاهرة مباشرة أو مسجحة، غير أنه لا يريد تفصيلها، ومن أراد الوقوف على فيوض الحديث، فليقرأ كتاب إقصية النثر من بودلير إلى أياها لـ (الوران بيرنار) في ترجمته لكامنة في مجلدين مستفيدين ترجمه (أزويه صادق) ومراجعة دعت سلامة، دون التعويل على الترجمة المشرقة بقلم د/ رهير مجيد معامس التي يراها البعض جماع العيون لهذه الظاهرة الشكلية، وهي ترجمة ابتزازية لا تريد صمغاتها عن الثلاثمائة، فيما يدعي لترجمة الكامنة أنفاً ومأنى يحسن صفحه شكلاً بوجه نظاره، وبها غريباً يمكن الخروج بر كتاب، هي اسمه «تشعيرة للشمس» للدكتور اكمال بوزيد. كتاب «الفن» صول الشعر عبر لـ مسامحيل هيراثيل لعمى، كتاب «الحديث» للقصيدة الحداثة، به محمد باسر شرقا وكتاب «أندلس شعر شعريه» لـ حمد برون، وكتاب قصايا لإبدع في قصيدته نثر وكتاب «أندلسه في الشعر لعمى لمعاصر» لدكتور محمد حمزة، «أندلس غموض» في سائر سائر بظواهر الحديث إضافة إلى أعداد مجلة «شعر» ومجلة المحولات، وما أفاض به لكتاب والمبدعون فيها، حيث كان لهم نصيب السبق المربى في هذه المصامير التي شترلت المشططين بكل هولاء لهم وعمهم، فلما مع الشر لمعصر أو الحثير المعترض ولكنما مع الحكم الغائب على الضعيف، وعمى لمصاح تفهم الفرق التي بين ما يعدل تنظيراً، وما يكسب بدعوى لإبداع، والربط بينهما، فذلك يسقط لأدعاء ومن معقب تلك الأطروحات، وقف على حجم التعرير باسم التنظير، ومداحة التحريف باسم لتجريب والتأري الواعي تجميعه العجوة بين لمداول تنظيراً والمقول أياها، د. بن لتنظير لبادح يحمله الشاهد المخداح، ولو أن النقد كامة

والمتحفين بالشرية على وجه الخصوص انطلقوا من النص بوصفه وثيقة لبراعة أو لإدانة لقلوب تلك الظاهرة. وسقط من عيني المعربين وبني صيغة لتجديد خاتم في غياب دمامة الجسد وتشوهات، والصيغ التي أحبطت بهالات الشاء، والتمجيد، وقيل عنها ما لم يُقَل عن غير الشعر، لا يجد فيها لما يعون بها، لغوياً مشراً، ولا بها، شكلياً مطرباً، ولا معنى جميلاً مبتكرًا، ولا براعة في الأد، أو الشهير والشعر له لغته الاترياحية المتعالية كما تحدثت عنها غير واحد من القاد، وله بهبه وكثرة مائه كما يقول [الملاحظ].

2/3 وابتداءً سكتنم باحفاص المصطلح من خلال ناقصه مع نفسه، فالقصيد غير بشر بما صلب راغشي غير نرفص لأن لشعر يشاء ومن سلاسه من صاهط، يعني دي شفاء، فهو يحاور البشر إلى النظر، ولا يكون صاحب حبيباً، ولا يصرفه سره من لشراء، فهم أن يكون غير البشر، والشعر من فإن حدم في مويديتس) هدي إلى الشعر كد هدي خفد إلى بشره يكس هدي حده من السجع، لم يبقه راد سفر ما كسد به نظر شه ندي غطي كل شيء، حقه ثم هدي، وإذا كان الطفل يعرق بين الجمرة والشمرة، فإن أعتال لوشيد يعرق بين فوس القول في اللغة والإبداع والجرح، ولا يمكن أن تحتلط هذه الأصوات، وليس بحاجة إلى متدعاء الخليل! وصوابه، فالعطر لتسليمه ينطق بالحو، مثمما بطي مشترك قريش عند سماعهم إلى لقآن

وإد يكون القصيد نظماً لما انتثر من الكلام، من بشر ولشار حل شكلي لما تم نظمه، وتركيبية المصطلح ساذجة بلها، لتفضي البديهي، ولا يسوغها إلا صيغات العبث والتمرد، ولا عبرة بما يؤثر عن وصف اسر الجميل بالشعر في التراث العربي، فذلك من المبالغة في وصف التأثير،

وليس مسوعاً لإخفاء الشر بالشعر، والبالغيون لا يلحقون شئبه بالمشبه به ولا المستعار له بالمستعار منه. وما نقل عن أحسان بن ثابت - رضي الله عنه - من قول عبد الله بن مسعود: سمع ابنه يقول كلاماً ليس موروثاً ولا مقفياً، وما فيه أيقع وجرس، حيث انصدم على شاعريته، أو مقالته (ابن سينا) على ما أذكر عن «القول لشعري» بكل ذلك له تاريخه ونبرته، وهو من مبالغات الشفاء. ومن باب التوافق في التأثير والإطراب، لا من باب التجانس لشكلي، ولأن مبرة لشعر المبالغة والتأثير فقد قيل عن الرسول - صلى الله عليه وسلم - إنه شاعر، ومن عوّل على الرؤية الجاهلية، وقع في المحدث. كما أن الشر من الأعداء لأغلب حدث العقول والفكر. ولشعر في الأعداء لأغلب حدث يفسد نفسه يميل إلى سائر الجميلة، ويجمع الشعر من لطف والإضمار، وهو يفسد حدث بحدس من مهمة الأدم يوصف به لا من باب سحر، لكن من باب لطفه، وعلى هذا يشبه لسانه - لا بد من الخطر - لا يكون حدثاً كما يشبه به، فالشعر لا يرضى أن يتحرك إلى أحد يمشي على أربع، فليس كون من قبل أولئك وحدهم أناساً يفسد نفسه، وهو من شعر والله لم يعصه الشعر وما ينبغي له والكلام ليلح لمؤثر بتوقعه بوصف بالشعرية بالنظر إلى تأثيره، مثلما بوصف وجه لسانه بالقمر وحسبها بالقصب، ثم لا يكون وجهها قرناً ولا يكون جسمها قصياً، ولو كان وجهها كالقمر وحسبها كالقصب حقيقة لقبحت، ومن شأ، أن يؤمن فليست إلى القصب أو الكسب، من يرى فيها حملاً لا أنشياً؟ وما سوع شيء من ذلك إلا محار. ولا تطلق من كلام الإعجاب إلى لتأسيس المصطلحي والآداء بقصد الشعرية صوب في دجاج الوجه والادعاء. ولقرآن الكريم تحدث عن لشعر، وكان إلى جانبهم سجع لكهان، وهو أقرب إلى لشعرى بتدوله الشرير المعاصرون، ولم يسم السجع شعراً، مع أنه موقع مطرب





لملائكة، وللموسيقى الناحلية المتمثلة بأشياء كثيرة كالنقعية الجمالية والنواري لומר لإبداع الجملة، وقصر الجمل وسابها ونشبهه حروفها وحركاتها ومعارفها، وهو المعروف بعلاقات الأصوات، بحيث يوصف ذلك بالجرس أو بالإبداع لترتيب، وقد نعارف عليه دعاء لتجديد تعرفاً من استمرى لطاقته لموسيقه للكلمه، على أن لكل صوت طاقة موسيقية، ولكلمة حروف وحروف أصوات، فلها من خلال ذلك طاقاتها. وقد لا يرى بأساً من التحرف لواعي للتجديد في الوزن والقافية والصورة، فربما لا يجعل تصيد السوارى في ذلك وبتصاحب لغوارى بين أسرى لصون لقولية.

إذا لا يمكن الرسم بلا ألوان ووشق.

ولا يمكن النحت بلا أدوات حادة وألهاة قادرة على الخفر.

ولا يمكن الرقص بلا حركات مرقحة.

ولا يمكن العزف بدون آلات.

ولا يمكن لنص بدون أصوات ذات مد - مصاحبة - دعوى لمطعم القوافي سببه والنهوض عنها بقوانين جديدة لا يمكن القبول بها، ما لم يستحق الاستقلال من العاصم إلى الأفضل لدى رصد انقراض، تجويد لنصي بالقرن الكريم، وأخرجوا لنا (عند التجويد)، واكتشف العلماء، صواب الشعر عند العرب فحروها بأوزن الشعر والأعاريض والأصرب والقوافي وأبوها، وأخرجوا لنا (عروض الشعر)، وفعل مثل ذلك المرسقيون فخرجوا لنا (أصوات الموسيقى)، وتجدد ذلك الصب في فن النحت والرسم وعند مصممي الأزياء، وتجدد في فنون عملية كثيرة، كفن الطبخ والتجادة وغيرها، وليس هناك من أو علم أو عمل إلا وله صوابه وشرطه، فبشروط تصيد النثر وما مرجمه الاحتكام والرد عند الاختلاف، وكن طائفه تقمت علمها بقواعده وصوابه وأصوله، كالعقهاء والمحدثين



والمعبرين والعلاصة والنعوين، والجلالين وعمما، التبرية والمزجحين وسائر العلماء، ولكل علم أصوله وقواعده، فالحو والصرف والبلغ لا يعرف لا بقواعدها وشراعتها وامثلتها، لمتعارف عندها حتى قيل الشاهد ثبت القاعدة والمثال يعرفها، ومن ثم فليس من السجديد في شيء، سبب قواعد الشعر وصوابه دون بدائل أدنى وجمل، وهل من المقول بسبب قواعد شيء عسى وأصوله والإيقاع عليه<sup>1</sup>، والله قد أعطى كل شيء خلقه ثم هدى وإشكاليه التجديد ودعوى التشوير<sup>2</sup> لعاشق في ظل هذه الدعوى لا يمكن التذكرة على التحقق من الشائبة والمتحول، ولا يعرفون بين تجربة المصبغة والفوضوية للطائفة، ولا بحرور متطلبات الهوية ولا تنمذ، قبل التعرف بمسعى لا يعرف من هذا صفا، معبر آخر لاهية، وأن هناك دأبا لله، رسول، ورثا، ربما يواجب عنه طائفة من البشر الشرط لاهية من معصية مشروعة وأسماء لا تحاد، ويجهد على محدود، ربما، تطبق، بقية، قد بين، معلانيين يمارسون بينهم، ولا يحسبون، يعبرون، المسح والدريان في الآخر دون نص بحرور باسمه لتجريبه، يقول في شعر يعبري يرجع به إلى ثوبه وسمائه، لا يرجع به إلى مسماه، تعرب، مرجح من شعرهم والعربيون أنفسهم يحسبون حول مفهوم الشعر عندهم، وليس هناك غصاصة في اختلاف حول مفردات الحصاة، وإنما الغصاصة وليأس في نغم هذه المفردات لإحلال مفردات حصاة أخرى، والرائس من كل الأنطرب يستصحبون ما لا تقوى الظاهرة إلا به، ولو نظريا إلى اختلاف علميين عربيين هم أدورث<sup>3</sup> وأكولردج<sup>4</sup> حول طبيعة الشعر، لأدرك حصاة الرأي ويعد المظر<sup>5</sup> أدورث<sup>6</sup> يرى أن لغة الشعر ولشعر واحدة والعارق بينهما الورن والقافية، فبه يرى أكولردج<sup>7</sup> أن الورن والقافية ثانويان وأن العارق في اللغة، ومن هنا نشأت ظاهرة شعرية وهي إن صلدحت لتعرب قد لا تصحح بالصورة لتعرب والديني ينتهفون على

التعبير دون وعي بصواعبه، يعرضون المثبات الحصرية للصباح، وقد  
ما حصل للشعر العربي حين سقط أهم سماته، ولم يوت بما هو جدير ثم إن  
العدول إلى الشربة ليس من التجديد، إذ هو تقليد خاطئ لعرب بوصف  
السرعة للشعر معربي شعراً، وهو ما لم يفل به أحد، والتقليد غير  
التجديد. وهل أحد ينكر قيمة الشعر العربي الحضاري والفني والنفوس عبر  
الف وخمسة مائة عام أو تزيد؟ إذ كان (أمرؤ القيس) يقول ما قاله إلى  
حداء، واعتزلاً لم ير الشعراء، يركب له متروفاً، وهل أحد يعجل أهمية  
الشعر بالنسبة لمعربي؟ والشعر لا يتحقق إلا بشرطه الآخر وهو  
الموسيقى، والموسيقى لا تتحقق مع النثر، والشعر دون ذو معنى وبركيبة،  
لا يبرر حجم حبيبته لا بد كتب من طرف ضرط، وهي قد ستمت  
وشروطه أصبح هذا السبب والتدبير، كبير الخطية، وهو تهويد  
لفكر العربي، أنه كون في المفكرين اليهود، لا يمكن أن يكون مبرر  
وعندهم لربهم حفرة لسانه نزلت من السماء وذات  
السمان، كل يفكر عرس يجهل لم يفكر عربي ولم يكن أحد من  
مفكري تصوير كمفكر في عصر الإسلام لديهم يسمون مدحهم من عدد  
أنفسهم كـ ثمره سلا، وتبسون من سطوح رستفي لسماع في  
وقوعهم في الشبهات يجب اسماعهم الحق ومكاشفتهم بأخطائهم  
وتجاوزاتهم، وناحة الفرصة لهم لتصحيحها، وتفادي الوقوع في  
للمستقدمات الأسية التي فازت من تحب ابتداء التوربيين بندي اتحدتهم  
عداء الحصار لإسلاميه زكائر لهم، وقد يهون البعض من أمر الشعر  
وقصائده ليس ويرى فيه مسحة من الحرية، ونحن نرى ذلك، ولكننا نجدهم  
يفسدون في كل موقع، ويتعدون بقص عمر الحصار الإسلامية عبوة  
عروة وتبني أقصده النثر واحد من المكائد وإن كانت الأهور ومعاد  
الله أن يزيد، ومعاد الله أن سهم دعاة البشرية بالكيد للإسلام، ومعاذ الله  
أن يتقون على ما في صمازهم، ولكن من جاء حول الحمى يوشك أن يقع

فيه، ومعارف الحضارة الإسلامية نظام ظواهرها وضوابط قنونها

وعلى مستوى الوعي الخالص نجد أن هناك فرقاً واضحاً بين معنى الموسيقى جملة، والدخول في معمارها للتعديل أو التنبيد والتأخر القد من يلتزم مالا يلزم، فكيف بها نمواً مع لدين لا يصرمون بأقل ما يلزم، ودعاة قصيدة لشعرها للموسيقى جملة، وهي من لوازم الشعر وثوابته وأهم سماته وخصائصه، وهو في الوقت ذاته دعاء لتقليد لعبي قالشعر المترجم لا يكون شعراً، وقصيدة لشعر تقليد للمترجم فيما أعلم، وليست تقليداً للأصل، وهذا العمل لا يكون حياءً، ولا يكون تجديداً، أما دعاء التجديد الوعوي الحصري يدك حذر داخل المعمار الموسيقي، فهم ادعين بذلك سرقة بعض لاهل لا يفهمون موسيقى، بل لا تعرفون دهل معارفهم لا يستجيبوا لدعاه العصر، فبسط شعر موسيقي يقوم على ثلاث ركائز

- التقنية

- والبهر

- والقفية.

ومن هذه المرتكزات نشأت الأعصر والأعصر والأسباب ولاوتاد والحركات والسكات، وأهل العروضيون بلاه حسناً في ملحة كل ذلك واخرج بظريه موسيقيه، يُدلى بها (النقد العربي)، ولما بهذا الاعتزاز بدفع بأنفس إلى مازق لمعاصرة أو لتصدير، وإنما بحمي محققات الخصوصية من الذريان والدول لناد يشتمل بصرف الركائز الثلاث، أم العدون لسليم فيتمش بالمعيار مسق جديد يستصحب لركائز المعدلة ولا يلعبها، ذلك أن الشعراء استبطوها ولم تعرض عميقها، والعروضيون اكتشفوها ولم يشوها، ومن ثم فهي في انشعر كسرله الروح من الجسد

ودعاة الشربة يسفونها جميعاً، ثم لا يأتون بما هو حبر، وليس فيما يأتون به مهادرة، والشعر لا يتحقق بدون ركائزه. ومع ذلك فليست اركائز موهرة لشعر، لا نقول بذلك، فقد تتولى الركائز الثلاث وتقيب الشعرية، ومع هذا فإن الشعرية لا تتحقق بدون الركائز وتتحقق الركائز قد لا تتحقق الشعرية، وتلك إشكالية طنطن حولها الكثيرون.

3/1 ولما سقط في أيدي دعاة الشربة ورأوا أنهم أبعدو النجعة وشعرتهم فيوم من الكلام الذي لا يحمل سمة الفن، تحرفوا لمقولات مصادره وأخرى محبسة فألبسوا عشرات الكتب عن الشعر والنثر [والشعر لمراً] والموسيقى الشعرية [والشعرية]، وقيل عن الشعرية [والشعر] [والشعر] وسيفتقدون لغيره من حدى حتى معصية نفسه، يسبب الشكلى وللعمري من غير سائر الوجدان في خصمها بوحده نكتة! وكل هذا لبعض من نهجه حالاً لا شكلية لقائه، لكن سرديين على ثروت لأهم لا يحسون على لمر، به لا عداً، من صلات برك الملائكة: ومحمد يومين وهرجه سمن ركل المهاد من دهن في معمار الفسدة العربية، وحاولوا التحدث مع مرعاه لقرون للصواب والشرط وما يمكن لتجديد محرمه المعبر، رد محرمه لتفقد نظاري العربي، كان لزاماً على دعاة أن يسيصرو في أمرهم وأن يعرفوا بين عصرية المعاصرة وحملها، وألا بسأثروا بحلبة التجديد المرورة، يد مارة من حروح على زوايا تخيل دون وقوف عند وحدة اللون والقافية أو وحدة التفعيلة بعد تقليداً لمرحبات الشعر العربي، وليس تقليداً له، ومثل هذا الفعل لا بعد تجديداً ولا تقليداً مباشراً، إنه تقليد التقيد، إذ ما براه لا يكون شعراً على شاكلة الشعر العربي، ولا يكون شعراً على شاكلة الشعر العربي ولما كان لشعر ما فويلاً أصبحت ترجمته مستحيله حتى لقد عذب البعض حبناً فالأبداع لمي في لغة «ها» حين يترجم يفقد فسفته، وهكذا كل كلام معبر في لغته، لا يكون كذلك عندما يتحول بالترجمة أو

لتعريب أو لنقل إلى لغة أخرى، حتى لقد قبل ترجمة معاني القرآن، ولم يجر القول بترجمته لقرن، فالقرآن لا يكون قرآناً في غير العربية، ولا يتحقق إعجازه البياني إلا في لسانه العربي المبين، وهكذا الشعر لا يكون شعراً بغير لحنه التي يندع فيها عربياً كان الشعر أو غير عربي ولا يندع الشعري ليس خاصة عربية، كما يتصور البعض، ومن ثم لا يجوز بربوع في مآرق المحاسبة فلكل لغة بها لقولي الذي يستجيب لدقتها، والذين يقلدون الشكل العربي المرحه يحفظون النصوص، إذ اشعر لحقيقي قد انتهى بمجرد لترجمة، وإذا كان العربيون قد خرجوا عن شكل شعرهم التقليدي، وعدو ذلك تجديدًا، وقال الكثير منهم عن مشروع قصيدة النثر بأن طبعه منه نسيب لشرط شعري حرر له ندره من مثل، والنثر وسائر، وتعريبه يكون، لكن في تلك خصوصية الشعر العربي، هذا ما يمكن مع النصير لم أنسبه، شعر، فاعتلوا حول لغته، فشكلت جهنم اختلاف متسبباً، بعد، اصطفاً رؤىاً فحسب لب حب هذه للبهبه بعد، تتصور، خفف، العداوة ولقطعه، من اختلاف مع طواري العرب على قطع لعلانه بالثرت، بوصفه صحن من صحنات نسيب لشرط شعري رعيي من نسيب يقول ما قاله غيره، وتحسب نفسها راحة القدم في ساحه الفن ولقد، ويريد دعاؤه حين تقول هذه لطويف على مترجم لا بشكل أكثر من مرحلة تدريجية وأمام هذه البائنه المصطنعة قد تعقد احتشامك في تلالى لا تبعد له، وقد عرفت متدعهه بخصوصه في احاديث هائرة بشوايت الأمة ومشتتها، ولؤلؤ أن الأكثر عمفاً وإبعالاً في السحرية بالآخر هم الأقل معرفة، ولو أنهم سدوا حلال القصر للربيع في محصولهم بقر، ما كتبه (عمر مروح) وأبيسبح) وأحمد الأحمد) وأعر الديس إسماعيل) والملايكة) والبرهني، وأنسبوا لكانوا في حوارهم الضيق بالخصوصية إن هؤلاء هم لأعبر معرفه، ولأكثر اتزاناً، والأدق وعياً بمنطلقات لمرجة،

والاحتلاف معهم لا يلعي اقتدارهم، ولا مشروعيه حوصهم. ومهما تحفظت على أحد منهم فإن ما يملكه من معرفة وتجربة وحيرة يقترض وحده و«هيبه لنبحت». والقروح بروسه متربة، وعلى خلاف ذلك ما يسعد من مبتدئين لا يملكون عملاً إلا دوماً رمس كهول معارضين في القول، لا يشدون الانتباه إلا بالمعالجة العجبة والرأى النير

[illegible]

فليس الإبداعية إما أن يكون شعراً، وهذا يتطلب شعريته، أو يكون سردياً، وهذا يتطلب أدبيته، ومفهوم (الأدبية) و(الشعرية) مستوي عند من لهم الملم بالمستجدات اللغوية. وتحرير مفهوميهما يحررهما عما يحسن بهسده، ولقد اشربنا إلى من تحدث عن مفهوم (الشعرية) و(الأدبية).

ولعجب بنصاعف حين تأتي النصيدة (شراً) من شعر، لهم قدم صدف في ساحة الشعر، وهؤلاء، يكونونهم جرؤوا الناشئة على انتهاك المشي، وعصيت عن صياح المصطلح ومصادق الدائمة، والمفري أن بعض السذج يقول نظماً بهتاً، ثم يقول هازموا قرواً شعري العمودي ثم يكتب بين يدي هذا نظماً مضاف كمي به مدس، ذلك تأكيد عموله عن نظراً حاداً، مع ندر، شبه، وثلاث حسنة، وتذكر بثوب لزرر، ندر ست، ساجدة من ريف، والأمر لا يفسر على التحرف والتشريع مع ذلقة، منى، منى حد من "نصيدة" والشرط ولابد - والحالة تلك - من موجهة حذرة، حذرة غيب، حذرة غار، الوضع يحصل السعير أو التبرير ورب الساحة يفرج فيها من لا يحمي لمشي نصلاً عن الرقص، وإذا بعدا سدا، مركز سباسبه ليعرجه، لسحب بهط لغز، والمشاهد لا تصلح فيها أوصاف تحول متى مكنت الحلول كاملة، ووحب الماصحين الأدب الجاد عن حورة الشعر العربي بكل صرامته الشرطية فالمبدعون الحقيقيون هم الذين قدموا الأنموذج والعلماء وضعوا الشرط على صوته، وما من حد من البغداد السابقي الزم "شعر" بشرط لم يكن في الشعر، فالمعيار والقاعدة والشرط مكتشفة ولم تكن مقررة

إن هالك تقصيراً من شعراء العمودية لا يتكره إلا مغالطة لا يحترم لمصدرية، كما أن هالك جمعاً في كثير من العناصر العمودية لا يعمم فيه إلا متعصب أو فاسد ذوق، ولكن التقصير والصعب لا يحول أحدهما ولا كلاهما الاستبدال، ولا بشرع صرف الظاهر الشعرية، ولا يحول القول

برمن لرواية وممارسة كتلك تم عن مكاند غفلت عن سوابها ودا كان السويرون يعولون في صرب الإسلام على ضعف المسلمين وتحلقهم، فإن لمقديس لشريين يعولون في ثلاثي الصعب على صرب الشعر العربي

3/2 ويعني إذ نعتري على هذه الظاهرة، لا سكر أن بعض المشتين قد يكتبون القصيدة الشربة كما تصف أنستهم، ثم تكون على جانب من الإيقاع لداعلي، والاربع اللعوي وعلى شيء من الخيال المجمع، ولتعبير البديع، واللغة الشعرية، والصور البيانية، والموضوعات والمعاني لشعرية، وقد تكون على شيء من الأسطورة أو الرموز أو لفاع، فتكون بهذا ذات سمات لا تتوفر في النصوص لشربة، تكون مبهجة، وتكون رائعة، ولكن مع كل هذا لا يخرج من إطار الشعر نفسه، ولا تدخل في إطار الشعر ذلك حين سر صيا شربة حتى لا يخرج من دائرة شعر نفسه: «أدركت على دنة شعر سوي لصبط المحوري، صبرني السحر، سكت في سقمه عد أن قد المسى قصيداً من خلال ما نرى حدث من صرح من فستق شتر، فصلاً عن أن يرقى إلى مسوى لشعر، إذ أننا لا نجد شعر هذه السبات فيما يند وله اسهد لشدة من دون ركنين لمبار، حتى لندله صهلل لتركيب، ردي، لصياغة، لا يحكمه نظام محوي ولا سبق سوي، ولا ضابط عروضي، ولا يشدك إليه نغم، ولا بطريك منه إيقاع، ولا تستهريك صورة، وليس له من مقومات الشعر شيء، فصلاً عن أن يكون به من متطبيقات الشعر أدائها ومع هذا فإننا نسمع وري من يصف هذا لقول بالشعرية ونح قائله سمه لشعرية، ولا بقف الأمر عند الحد بل يظنون بالشعر العربي الظنون، ويتناول البعض من أنصار الشعرية على لشعر والشعراء، والتقاد والأدباء، ولو وضينا به [القصيدة لشربة] وحسبها شعراً، لكان من حق أصحاب الأساليب المتناقض أن يكونوا شعراً [القصيدة الشربة]، وأين هؤلاء من وري البيان ولديع كطه



حسيناً، وإلا لربنا، ومن شاكلهما من أصحاب الأساليب المتأنقة الجميلة الموقعة. إن الشعر قولٌ يختلف عن النثر، والشاعر يمدُّ يختلف عن الأدبي، وحالة المعاص الشعري حالةٌ مختلفةٌ تماماً عن حالات القول.

ولشعرٌ بعد هذا كله يعرف بآثره ولا يعرف بشرطه، وتوفر الشروط قد لا يوفر لشرائط. والمادج الشعرية هي التي سمعها المعرفين، وبعض اختلاف المعرفين، إذا الشعر لا يظطره شرطه، ولكنه يشير إليه. إذ لو توفرت كل الشروط لشعرية في كلام لا يحصل نهض الشعر لا يكون شعراً، وحتى الحب في بعض كتاباتي إلى (القصدية) سخر لبعض، وقال قائلهم: أنا لكن بقول شعراً لا بد أن يقول الله: أنا سوا أن يقول شعراً على بحر كـ، ريمه كـ، وقد سجد وتصور سعيد نفسي، إن الية والقصدية سي حد، ولعمري، لا يزال قالوا به سحرهم دون ما في القرآن الكريم في قول يكون سرور، ريمه كـ لا يكون شعراً، إذ لم يقصد الله حق ولا قول شعراً، في حدث لصيغ كلام عن شكلة لشعر، ورسول صلي الله عليه وسلم شعر لا شعر له، والله لم يعلّمه شعر كتب، بعينه ريمه سي، فقد سمعنا والإبداع الشعري، ومن ثم فإن الشعر حالة (قصدية) راعية متفق عليها، ولكنها حالة مراوغة وغير مستقرة، وهي عصبية على التعريف كالسعادة والحمل والحب، وحلوصاً من تلك المراوغة طرح الحداثيون مصطلح «لشعرية».

وه «الشعرية» مصطلح حديث، لم أر قبلاً أعلم من حرر قصايه في مشهد العربي، بحيث ظهر بالجمع والمفع. كما هو الحال في كل المصطلحات المعاصرة. وقد ترجمت كتباً حبسها مؤلفوها للحديث عن مصطلح «الشعرية»، وهو مصطلح أكاد أحزم أنه لم يتحرر بعد. ويقضي أن متجني هذا المصطلح يهودون إلى قسوس الخطاب مع مرعاة أدقة والألطاع، بعد أن قرأوا منها مراوهم من الأمد، وقد أفاض في لكتاتبة

عن هذا المصطلح عربيون ومشرقيون. وما فعله بعضهم إضافة جيدة، ولكنه لا يمكن أن يجعل الإشكالية، لا على مستوى النقد لعمى الصادر، ولا على مستوى الشبهة المسقطة لمخصوصية الشعر. ولكن أولئك ينظفون من قامون الخطأ ويعودون إليه، ولكنهم جميعاً لم يتفقوا على شيء جامع مانع، يحدد صفة (الشعرية) ومصيبة المشهد لشعري من أناس يعاجون بمعددين بالاستلاب، فيظل الخليلون أن ذلك مبادرات وإبتكارات، وما هو إلا قول متداول امتدب إليه يذوي هؤلاء دون أن يرجعوه إلى قايده. وأجيب أن مثل ذلك من أسوأ السرقات. ولما أصاب المشهد لشعري في تصميم تحول دويبه إلى أصدا، يردون الصور، ولا يشترطه، ويعكسون لفضوه، ولا شعوره حرم لقد يحس سيد يصيب سيد في عملية معيارية حسابية حاسبة حاسبة بحسبه، وكذا فقد نكس عبيدا استفعلت يسوسه خلاتها، مسر ذاتها من مصوريه رشككية وتفكيكية. سرية ركة ركة ونحوه ساحة السريعة حتى ركن المقادع نفسه في علية خبائه، أمارة قصبة دسار ساس يهد اللون من سيد حاس ينطسح آخر بحث من حيد لمعيارية والإحصائية والمنفرد، مفرص، وما كانت الأولى ولا الثانية من عدد أنفسهم وهكذا عاش المشهد الثقافي بين الفعل ورد الفعل ولم يفرع القوة لتفصيل والناس ونحس رغبات لأنه واحترام دولتها، وهل بعد نصف الشعر من بقية؟

وهي مجرب اللغة كما يقال له يؤب إلا بالعاسبة، وهي فجرت لروبه له يؤب إلا بالكلاء الإثنائي العادي، وهي فجر اشعر اشعر عقد مكان الشر لغارح من الثقافة ولينا، الجمين. فلا شعرية في لشعر ولا أدبية في البشر وإلى جانب التمجير أميتت بعض لظواهر. وهكذا حرج من تعجير إلى تعجير، ومن موت إلى موت، ولا يتحقق إلا

التحريب باسم لتجريب وإجهاض الكلمة الطيبة الفاعلة حتى لقد فقدت الكلمة مهنتها بالشربة والعامية والتعاضد ومآثر التحولات غير الراشدة والشعر الداعل والمؤثر في عالمي، لا بمعنى أحد عنه، ونحوه الصحيح لا يكون لنحولاً واعياً، به تطور ذنبي حتمي يتم دون تعصّب، ودون وعي، ولذا لم يكن بالإمكان الانسحاب عن الشعر لمعنى كان من لصومية يمكن لتصرف معماره بشكل يطمس معالنه وهذا ترغيب الأمة عن الشعر؟ وهل نمك الغدرة على بركة؟ وقد قيل بما سمحنا ذلك أنه الحين البشري لعالي في شعاب الأمة كحين لاين وهو ظهرة حصارية، وتراث عريق وتشكل عموي فطري اكتشف التقليل من شأنه المعطية، ولم يصعبها من شدة حين سخرها ليل بها قيوداً به رخصت مشط والتقليل لم يصب من على امره، وبه يمكن لأحد من علماء المعروض والقوافي في مصر، حيث جسد عناصره بظهور اسمه في لدات لشعرية، كبدني تحت العين، وألف وسمه محطون عزمي له

لقد تعددت التخصصات العلمية هي مركبات المعين البشرية، وأصبح لكل متخصص مجالاً يحوز به خبر، فهل في هذا لإعجاز معاصرة أو خروج على المألوف؟ وعلماء اللغة لما يزالوا في سبجات هي فصا «بها»، وعلماء الشعر كذلك، وكل ظاهرة لها نظامها الذي بعد صابلاً لا يحد عنه إلا بقدر ما يكتفئ تطور لظاهرة إلى الرمح من شأن الشربة على حساب الشعر محاولة لإحصاء الحساس والتشعير، ومصل الأمة عن لكلمة الجميلة المؤثرة، والنثريون لم يكتفوا بإحياء النسي، بل أوعى في الباعض المصطنع عموم الفكر، وعموم اللغة، وعموم لبا، وهو الأسطورة، وعبقوا لرمز، وشعبوا الفاع، وكسروا نظام لكمة، وطعموا وهج لكلمة، وأهصوا فاعليتها والشعراء اليوم لم يعد لهم حضورهم الداعل، ولساحة الأدبية يقتسمها الشعراء لعاميون والروائيون الماجون.

3/3 ولما كانت الحضارة العربية تقوم على مبدأ: - في البدء - تكون الكلمة حرصاً أعداؤها على إقصاء البداية. وحالوا دور أن يكون مبدأ - في البدء - يكون الفعل ومن ثم حرة الإنسان العربي من الكلمة الطيبة المؤثرة ومن ، لبعض لجناد المشمر) وعند سبطي: وهي من. وتعمد مقاصده تعقد المقدمات صوبها، لتكون النتائج حاطنة، وذلك ما يؤكد به أعد - الأمة من أبنائها ومن الأبعدين - وها هي المواظبات المشبوهة تكشف ذاتياً، أو من عند الخارجين على الصف، وشاهد ذلك اتهام جماعة أمجلة الشعر) بالعمالة، وما شهدنا إلا جما مسعنا.

ولما كانت الكلمة الطيبة الجميلة، قدراً مدركي الحماس، وبشكل الوحي لسبب ريسه طريق شيع رساله لم يعنى عنها عد - الأمة، ولشعر من قبل من بعد إنشاء، ومن وطرب رساله شاع وحصل على الفعل شعر حة هرس حورن "شيع رساله مسو حة متوترة بلاغية بلاغته، شعر صوت سوجه من إراد لصبر بك عند صبره في العقيم سة "شيع" أس. شيع حاب من حة - رلست هي لطلب الواحد لا "لاه كد سعي شيع ر شيع، لست لا تحمل شتا من ذلك نحي، مطعنة مسابه غير متوترة وغير مشيرة، ودعك من الردي، منها. نحن نتحدث عن عيون لنثر وعن الشعراء المشهود لهم بالتألق ممن رضوا بأن يكرتوا مع الخراف

نصيبة الشرا مع كل الاحتفاء والأصواء تعيش غياباً عن المشهد وعن الدكرة والخصور الصاحب وثق على الصوت الاحتفالي الذي يروى لها، ويحيي مائتها، فأين (النصيبة الشرية) من الشاهد والممثل؟ وأين هي من المحتار؟ وأين هي من المحفوظات؟ أين حضورها في مجلس والتأثير والمستديبات والامسيات؟ وأين دورها في مواجهة الورق؟ وأين تحميرها لجماهيري؟ وأين شيوخها، على الرغم من نظائر لجهود

لتكرسها؟ وأين هي من حاجة النفس للمتعة والطرب؟

ومع عجزها فإن المحتجب بها يصيغون إليها من المحاسن ما ليس لها بموصفات، الفاتنة، من خلال البصيرة المحسوسة عندها. وقد لكي بكثرتا سودده بصور الطرف عما لا يمكن قبوله من كلام مشور عنهم الإمتاع والعائنة. وإذا شاددهم تحرير مصطلحهم بشرطه وصراطه للاحتكاك إليه عند السارح، جمالهم الفوضوية التي يحويها سمع طريه وكان لصوابه المصيرة لكن ظاهرة قمع وتغيير وحجر، وما هي في نظر العنساء، إلا حرمت لا يجوز الوقوع فيها، حتى لقد سمع للشعراء بالصعوبات عند طائفة من الأديبا العنساء في حين نفسها آخرون كـ ابن فارس حسبهم رسم يكسر نظامهم <sup>١٠</sup> مرسوا بكسر شروط الشعر كان مناسبة الشعر فوق قدره سمعه قد في هذا الانصاف صارم ثم بعد ذلك شعر <sup>١١</sup> كـ مرسى <sup>١٢</sup> هو ذي صوبه شعر <sup>١٣</sup> شعر <sup>١٤</sup> نسي <sup>١٥</sup> ما انت به صوبه شعر عند المؤلفين بالتقليد للطرب

ومن طريق المحادير ما يقول البعض من أن القول بـ القصيدة لشيرة مودن يجعل القراء شعراً على حد قول المشركين. وإلى هذا أترقي يدعب الدين برون أن الشعر لا يكون شعراً إلا إذا جاء على مثال الشعر المدهني الذي عده الذكر الحكيم شعراً. وهذا تحفظ سموكه ولا نره. وما لا يمكن الخلاف حوله قيام سائر شؤون الحياة على النظام. وهي لسان الكوبية التي أشار إليها الذكر ملكية أعطى كل شيء خلقه ثم هدى. وهي التي لا نجد لها سديلاً ولا تحويلاً ولا تصلح الحياة معصوماً ولا حسيماً بدوياً. كل شيء مقداره. وكل شيء بنظام. والعوضوية التي يدعو إليها البعض صانقة للسان الكوبية ومحلة بنظام الكون. وه القصيدة الشرية مأخوذة بأشياء كثيرة

أولاً أنها ليست امتداداً للقصيدة العربية، بحيث يحكم عليها من خلال سنة التطور الطبيعي

ثانياً أنها تغليد غير واع، بحيث لم تكن تغليداً مباشراً للقصيدة لعربية، فالشعر لا يترجم، وإنما هي نقليد لترجمة القصيدة العربية. وقد عتق ابتعادها عن الفن الشعري العربي والقريب على حد سواء.

ثالثاً القصيدة العربية لها صوابها الشكلية الصارمة التي لا يمكن التحني عنها، وقد أشار الدكتور أحسن عورنا إلى أوزانها التي لا يمكن إحرازها في اللغة لعربية، وأشار من بعده الفاروق لبنا، والشكك في القصيدة لعربية شعرية، بناءً على ما عرّفوه من خلال مستعر حول صواب الشعر وسماؤه ههنا

وأخيراً شعر ساد ومغني، ولا منأني، بل لا بصواب شكلية تشبه لبراب أفرسيه. فثمة أوهام لا يجد أدنى معنى في لصابط شعري، صوبت الشعر من سيده، رفقاً رفيف منه، والشاعر شعر سبب الصواب العروصية، فثمة سبب أبنه الصواب العروصية والصرفية رصنت سبب محاليت بلاغية صوبت لبلاغه في عموم (البهاج) والبديع) والمخاني).

خامساً لقد تطورت الموسيقى العالمية والعربية، ولكن لم يحتل إيقاعها، وإنما تعبر إلى لأفضل في إطار التواكب، وكذلك معمار القصيدة تطور، ولكنه ظل محتفظاً بخصوصية الشعر.

سادساً لكل ظاهرة سمات وشرط بصار إليها عند تسارع رقصيدة النثر، لا تتوفر على شيء من ذلك، وهي بهذا وبعبارة فقد مشروعية الوجود بوصفها شعراً وتلكه بوصفها نثراً.

3/4 ريمد لقد انكشفت اللغية، وأحسن دعاة النثرية بالخط الفادح

وبخاصة أدونيس الذي قسّى لو أنه بقي خارج هذه اللعبة، وكان شاعراً  
تقليدياً ولكنه فعل ذلك بعد موت الأوان، وبعد أن رجع يمدد لشارع  
بالموصى والانفلات، وبعد كل هذه المقترحات أقبضوا على بعضهم  
يتلازمون ومارل لم يعود في رحلتها يعانطون عليها. لأنهم اكتسبوا  
بالقول على شاكلتها سمه الشعر. وتقلدوا وسامه وهم أبعد ما يكونون  
عن مظهره ووجد الفرصة بعض عشاق الأحرار لتبسي هؤلاء لأدعياهم،  
وكسب اصواتهم ومن ثم نحمد الثناء والتمجيد يعطى بمبر حساب  
لميتهم، حتى إذا أسقط في أيديهم قالوا بكل دجاجة حشر الرهان  
على فلان ولتباع والتفاطر الذي يتبادل الخيون، يسمونه بالتجديد،  
ويصورون مرفوعاً مسمى بسبب يتحجب لتعدد التجديد  
لذي يعبره أي هو من الحقيقه مسمى ربي لمعرف لا شكالية  
ليست وقد عني بمشاهدة ان هذا كسنة من بحولاً برهينة التي  
يصورها بالسحر وهو يمدد بغير مظهر أفع الدرس، وحقق  
التحلف إذاً في أمد التحولات التي لا تترك هذا إلى  
يحمس على الادعاء لكل ما غير تحفظاً على الانسحاب لا يعني  
حموداً ولا يعني رفضاً لتجديد، بما مع التجديد، ومع استقبال كل  
طارئ، ولكننا ضد السعيبة الإنمعية واتباع الأحرار وأدع الميراث لكل  
سابق، ولتجرب باسم التجديد شيء، والتعالق شيء آخر ولا  
يشتر بالخير، ويبحث عني يصيغ التناول ما نشاهده من لعط تابيسي  
يتجاسى به أساطير الحداثا (اليسوية) والشرية. وإن كان ساجياً  
يشي بالتحرر لتقليد جديد، ولكنه على أية حال مؤذن بنهاية محجلة  
ومحرجة لتلك الظاهرة وتغيرها من الطواهر المجتثة

وها نحن نرى وسمع التحليلات والتحررات، فالحدث ومريدوه  
تكشف لهم وحسبهم، وانقص سامرهم، واليسوية التي أعنيها





\* \* \*



«وكما يتعامل الشاعر المعاصر مع ترميزٍ قديمة،  
فداه بحق كذلك الرمز الجديد والأسطورة الجديدة  
وهو في حدِّه يحتاج من قراءه بذكاءٍ فضاء  
يستطيع به أن يرتفع بهو فضاءه ليردده معاصر  
إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع  
الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة  
لجاذبية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرمزية»<sup>(1)</sup>

د. عمر القيس إسماعيل

### ملخل منهجي:

أصبح لاسم «عربية فلسطينية» خور به جمعته رمزاً  
للمقاومة الشعبية لاسيما في مواجهة أعدائه فليس لوحش  
وعكس سمع عربي بوصفه لغة مدح عبر عن من يشعرون  
وطموحتهم هذا بعد العربي سحر يجعلهم في «Symb»  
مليئا بالذلات، حيث لا تتركب عند حد تفسر، ربما  
تجاوزته إلى الأسطورة (Mythology)

وبعد الشعر العربي السعودي واحداً من الروايد الشعرية العربية  
المهمة التي شكلت نهر الشعر العربي الملتزم الذي يعقب في بحر القصة  
العربية الفلسطينية في مواجهة «شع استيطان صهيوني عصري تعمي  
على وجه الأرض فلا تكاد نسمع وبران شعر لشاعر ملتزم ما، حتى نجد  
فيه غير قصيدة عن فلسطين مكتوبة ومقاومة (مستعصمة) بل إن نجد  
بعض الدواوين تكاد تقتصر في قصائدها كلها على هذا الجانب فقط، وقد  
تضمن بعضها -بإسماء- من معجم المقاومة لعربية فلسطينية عسراً،  
والانتفاضة العربية الفلسطينية على وجه الخصوص»<sup>(2)</sup>

ليس يوسع هذه القراءة أن نتناول كما كبراً من القصائد التي

احتجت خلال العقدين الماضيين بالانتفاضة العربية الفلسطينية، وحملت من الحجر أو الحجارة المقسرة باطقال فلسطين حراً مهماً من مصاميق المهمة في سيرة الشعر العربي السعودي المعاصر؛ لذلك سيكون توجه هذه القراءة - محدداً - إلى اختبار عشر قصائد، يفترض أنها تمثل - إلى حد ما - مختلف التيارات لشعرية ومستوياتها الفنية، وفي صونها بقراءة لفظ الحجر (وجمعته الحجارة) بوجهه إشكالية ومرة أسطورية، أي علامة لعربة راسمة ومؤسرة في حركتها، وتنوعها، ودلالاتها، وتفاصيلها، وغرائبها !!

ولعل الأسئلة الثلاثة المدروسة التي تطرح نفسها - في هذه القراءة - من خلال لغة شعرية في الفضاء على مستوى لوجه ديناميكي لهذه الورقة، هي:

1. ما صورة الحجر الترميزي في النص القصيدة كنهاية؟
2. ما أبعاد مسألات الحجر مع - جولة من التوقف والاعمال، والأرض والأمة والشاعر؟

3. كيف تطور الحجر من الترميز إلى الأسطورة؟

لا نعني قراءة عشر قصائد، على أمة حال من الأحوال، تأريخاً ديبياً لسيرة الشعر العربي السعودي في توظيف حجر الانتفاضة رمزاً وأسطورة لكنها (قراءة) تهدف إلى تحديد بعض الملامح التي تميز ما يمكن تصنيفه شعر الانتفاضة في الشعر العربي في السعودية، في ضوء تصور المسحقي العام المحكوم بـ «بقي الشعر العربي والأسطورة» متبذرة هذه الورقة لتقديره مختلف عن دراسات تقديده أخرى<sup>1</sup> أجرت في هذا المجال.

\*\*\*

ليس هناك مجال لفشل في أن الشعراء العرب كلهم «طلّوا بطرق

شقى على تجربته الانتفاضة الشعبية العربية الفلسطينية، بوصفها تجربة إنسانية لأولى في عالمنا المعاصر، ويوصف الاستيطان الصهيوني لعصري مارل بمثل مسجع الاحتطاد الأول في تعجير هذه المناسبة الإنسانية باليات دمار مغيبة نواحه حجراً معدود الفاعليه مادياً، لكنه على المستوى المعمري يجاور الواقع المألوف انعادي إلى افاق لمرمر والأسطورة، ويوصف الأمة العربية والإسلامية والمواقع الإنسانية المختلفة لم تعمر بدور إيجابي فاعل في مواجهة موانع لشر متمثلاً بـ إسرائيل ومن ورائها «المبتور» الأمريكي<sup>1</sup> لذلك يهد صورة الحجر في يد طفل الحجارة صورة امرأة محتمة انتصار المقاومة الشعبية من جهة، ثم تحوير هذه الصورة بمرسه في سحر نوبع مبعس مسكون لأسطورة أو الأسطوري، يفتى النظر عما هو موجود في الواقع الفعلي

في حد لسان أحد جريد شعر عربي سعودي تجربة شعورية عربية مهمة وهي شخصيات فلسطينية يد رايها في ليون وقد رد هذا لأحد دور محدثة في زمن لا محسنة محمد بن من جهة، وتبكيها لأعداء من جهة ثانية رستها لا مكاتب لانه المهروعة لموجهه الأعداء الذين لا بد أن يصيروا شيئاً من لتاريخ المهروء كآلاتهم من الرومان والصلبيين والشار والإغدير في يوم ما من جهة ثالثة ومن هذه لأحبة - أبصاً - يمكن أن يؤكد على وجود اشتعابة في لشعر صاحبت الانتفاضة الموحدة في الواقع، بل تجررتها ر قصرت عن لأحد به في سباق لمارقة بين قصده، وأخرى<sup>2</sup> ولعل دهبان محمد لدره<sup>3</sup> على مستوى الشعر العربي - جبر دليل على ما مثله لملحة لأتسابة في الانتفاضة العربية الفلسطينية من موقد لإشعال لمعة الشعرية العربية في سياتي فاعلتي الترميز والأسطورة!!

\*\*\*

لعل ما يشر عن دسطيني في الشعر العربي السعودي يحتاج إلى عدة مجلدات، وكما ذكرت لا تكاد تفتح ديوان شاعر أو كتاب محارب، أو مدحاً ثنائياً، أو موعظاً سيجياً إلا ورى فيه حصوراً لافتاً لدسطيني التي تمثل نصية عربية إسلامية إنسانية محورية عند الناس والشعراء معاً!

لكن ضرورات البحث الجريئة هي التي تقتضي تحديد عشر قصائد لشعراء متوسعين في تجاربهم الشعرية، وقد حرصت على أن تكون القصائد المختارة كما سمعت بنسب الحبر أو الخجالة جريئاً أو كلياً والهدف من هذا الجزء لتوصل إلى بعض الحملات في لروى والأدوات بعد تركيزها في دراسة شعرية نظرية في التصور الشعري في بيئات القصائد المختارة على الأقل!

في هذا الجزء من حوي، مسووحه ربي عشوائية - في تصور بعض السادة جامعة في أحبارة بتقاصه لكيف قررة - على الأقل في حداد بوحى حور روجه أن سحر ما يحدى ويمنع ثم هي تؤكد سره ورسمه عشقى في دسرة بتقاص الأمة ومصيرها، دون أن يتحلى هذا الشعر عن حملاته، الفيه التي هي هوية الإبداع الحقيقية.

ويؤكد الشعر من خلال علاقته بالأسطورة أو الروح الأسطوري أنه «السليل المباشر للأسطورة، وإيهب المؤلف، وقد شق لنفسه طريقاً مستقلاً بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين لقوله والسطحه وبعد أن أنقش عنها أيضاً كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول وبن شيعك بالمعنى دون أن يقدم معنى محدداً ودقيقاً»<sup>١٤</sup> من هه تبقى اللغة الشعرية لغة سرده في جمابته التي ترتفع عن المؤلف والعادي في الحياة والإبداع معاً.

## مفهوم إشكالية الترميز والأسطرة:

نجد في عنوان هذه القراءة أربع مفردات، هي الحجر، والتميز، والأسطرة، والقصيدة، وتعد القصيدة - من بين هذه المفردات من الناحية لبيونية - لمفردة الرئيسة التي تتشكل من خلالها المفردات الثلاث الأخرى؛ فالحجر لم يعد لفظاً عمادياً مألوفاً ذا معنى ضيق، وإنما بات محدداً، يجعله كأنه بقاعة ما، بين ألعاظ شعرية أخرى كثيرة رمزية أو غير رمزية، مؤسطرة أو غير مؤسطرة، هي القصيدة فقد غد هذا الحجر رمزاً تصويرياً بشكل حركية الموج من عنوان القصيدة إلى نهايتها، أو هذا ما يعترض أن نشعره مقدساً، ابتداءً من كون الحجر علامة تامة أو عتبة زامة في لغزها، لا بد من سجون هذه العلامة إلى حركة موج بصوري تصويري، وقد لا سجون إلى حد ما من مفضل بنفسه، بداية مباشرة، وفي نهاية مفضل قد حل هذا طرح لتصورتي سرسري إلى دروة عجائبية عرشية بفعل خصيق بملالته الإيحائي مما يكسبه على مستوى صورة، لكنه حركية العنيفة داخلها الأسطورية<sup>5</sup>

ربما لا يوجد بيت ممكنة في لغة مصر، «نصر» راء لتمرير بعد أن صارت من بحر ملامح الشعر المعاصر لكن تبدو مشكلة الرمز بداية عندما يتداخل الرمز مع الأسطوري، فتندمج الكمثتان في مصطلح واحد على طريقه معيارية «التميز والأسطرة» دور لتعريف لدقيق بينهما<sup>6</sup>، من خلال التقاطع في الرمز الأسطوري والتوري في خصوصية كل منهما

بحرف الرمز في الأدب، انطلاقاً من كونه شيئاً يسوب عن شيء آخر، من خلال أنه يستلزم مستويين مستوى لأشياء، الخسبة التي توجد قلباً للرمز، ومستوى الحالات المصوبة لرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نعصل على الرمز<sup>7</sup>.

وهذا يعني أن إشكالية الحجر ليست في الترميز، وإنما في فهم الأسطورة المسمدة من «الأسطورة»، والمتماثلة مع مولانا «الأسطوري» حيث يستدعي الأمر - في ضوء هذا المصطلح - التعريق المحدود بين الأسطورة والأسطورة، إذ بمعنى لأسطورة في تصويرها لتقليدي ما عرف من خرافات واساطير لدى الأمم الماضية، ووظفت في الأدب لتقدير أو في الأدب الحديث، ومن هنا تأخذ الأسطورة معانيها لتقليدي، وفي الوقت نفسه تجد بجانب هذه الأسطورة التعددية معنى متجدداً، يمكن تسميته لأسطورة متجددة، وهي أن الواقع نفسه يستجيب أساطيره وخرافاته المتجددة، سواء أكانت هذه الأسطورة إيجابية أم سلبية، فامتصاص الحجر على طائرة لأباتشي هو سطر، من أسطر، قد نرى بعض شئنا الذي يحمل الحجر للمحارب - فهو يرميه بـ «الحجر» مدحرج - سلاح - وأن يطبق الحجر نفسه - **رمضان** - على طفل يحمل حجر نفسه وبعد موت «البرد» وفريقه مستبدات الأيدي وشبه سطر ومجرة حين أسطر، لكن هذه أسطورة في حجب شئنا الذي حقيقياً، على نحو نرى مع - في بعض الأحيان - حادثة من الخيال، أو أكثر سطر من أسطوره - وس نرى سطره من حجارة من الشعر والمجاز!!

فرق بعض النقاد بين الأسطورة والأسطوري (أي الأسطورة)، فزاد أن الأسطورة جسد يمكن الماضي، وهو جسد قائم بذاته، يمكن وجوداً خاصاً، معنواً على ذاته أما الأسطوري فهو موجود في الأسطورة من جهة، ومفارق لها من جهة أخرى، بوصفه «بعداً من أبعاد الوجود»، مدخل على بحر عصوي لمسيرة الإنسان طيلة رحلة عقباته وصراعاته على الأرض، به يتولد نتيجة فعل وقوعه للخيال على لحظة تقاطع الواقع مع أساطير، وتلاقي العادي مع الخارق وتداخلهما على نحو يصيب المحدث للماضية بين هذين البعدين<sup>(87)</sup>

في ضوء هذا التصور يبدو أية قصيدة جيدة تقع بين "يديني" بقصص بطريقته و بأحرى إلى شيء من الأسطورة- لأن الشاعر المبدع على العصور هو في تركيبته الشعرية جزء من الأسطورة. فكل د ب شاعر - في أي زمن مسيرة في شعرها، قد تصور نفسها دائماً<sup>15</sup>، وهذا تحديداً المدخل المهم إلى تصور الأسطورة داخل البنية الشعرية

يؤكد عمر لديني اسماعيل في ميان بوصيحه للأسطورة بأنها ليست مجرد إنتاج بدني يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ، وإنما يجد روح الأسطورة بآتيه في الحياة المعاصرة، فكل عمل شعري في صورة « يمثل لطابع أسطوري أو تستل به روح الأسطورة في كل عمل شعري تكشف ب بنيته عن تركيبة أسطورية ومضمون أسطوري<sup>16</sup> »

إذ نجد الشاعر في الشعر موقفه توظيف مسار من طرق استنباط سارته اسماعيل وهو هذا « وما يجب » « فكنا ساهب » ، وقد التوظيف لاستنباط المسار<sup>17</sup> « فلهذا » « حتى سجل مثال » في الشعر العربي من خلال صور أسطورية عديدة منها « فليس » « عند دونيس » وعند عبد الصبور « ... » « عند المنياب » إلخ. ولا يكاد يخلو من هذا التوظيف أيضاً أي شعر في تصور اس دارو الذي يقول « حلف كل لغة شعريه ، حتى ولو كان الشعر تعبيراً حاراً عن تجربة ذاتية في صورة غنائية ، ترتد طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية ، ويرتسب قدر من لغة الإنسان لأولى ، بكل ما فيها من تحجب للأهوا ، والمشاعر ، ومن بث الحب في لأشياء » ومن جمانس بوجود الكون والإنسان ، وحده تجعله جزءاً من الكيان الحي «<sup>18</sup> » وإذا أصعنا إلى هذا التصور البنية الأسطورية المعاصرة التي يوجد فيها الشاعر من خلال التفاعل مع واقع ، والارتفاع به إلى درجه الخيال التي تشكل العتبة الأولى المفضية إلى الأسطورة ، وخاصة عن طريق الصور الشعرية لأسطورية التي يبدو في نهايه لخطاب « غاية



من الرموز، لمحملة بشحات انتعاليه غالبه<sup>١٤</sup>، يكون قد وقف على عمق البنية الأسطورية في الشعر مهما كان مستواه.

في ضوء هذه المعايير أو لتصور من يدرك أن الأسطورة قيمة جمالية شعرية أصيلة في كل شعر، فكيف إذا كان هذا الشعر مما يصور واقعاً يفترض أن يكون أكثر غرائبية وأسطورة من الشعر ذاته؟؟

### القصائد، رؤية الاختيار:

في وصل عدد القصائد في الأدب العربي لسعودي، التي جمعتها في كتابه «حجر» - شعر - في مديح حمص قصيدة، - حرب عشر قصيدة - تصور أنها على عتبات شعرية ومستويات قيمة متعددة

تبدو، فسياسة من نهاية النصف الثاني لقرن العشرين، توجه إلى ما ينبغي يكون أمعاء - أغنية كما سبق أن ذكرت وهي - تمهيداً - صرخة - تكلم به حمصيه بويريه في عدد من القصائد لشعرية، بعض النظر عن بعض - بعض - بعدة مسجود - لدى الآخر في اختيار هذه القصائد أو غيرها - وبدل ذلك لا يختلف الأمر كثيراً من ناحية لهجة فيما لو كانت لقصائد المعاصرة غير هذه القصائد

في لاختيار، زعمي أن يكون لقصائد - باستثناء قصيدة واحدة - من شعر لحصف الذي لشعائيات القرن العشرين، أي من شعر الذي كتب في أوج الانتعاش الأولى التي بدأت في نهايات عام 1987 والانتعاش الأولى تمهيداً هي التي جعلت الحجر رمزاً أسطورياً واضحاً في القصيدة العربية المعاصرة، مستلشي من هذا التصور قصيدة «والشعر» لعبدالله الصبحان التي كتب في إيقاع يوم لارض عام 1981. لذلك تبدو حال القصائد من الناحية التاريخية المكتوبة في نهاياتها، مع الأخذ بعين

الاعتبار غياب المضادقية الكلية عن التواريخ. تنتمي في جلها إلى عام 1988 (1408)

وفيما يلي القصائد مرتبة نسبياً حسب تأريخ كتابتها

1. الحجر ، عبد الله الصبحان، يوم الأرض 1981
2. جبل الحجارة، عبدالرحمن السوياء، 1988
3. الحجارة وسام الشهادة وسام الفرح، عبدالله الحميد، 1407
4. مدحمة الوطن على كف الحجر، بديعة كشعري، شهران ونصف عمى بتفصيص 1988
5. متاع الحجارة، نهد النصار، 1988
6. الحجر والصامتين، عبدالله بن إدريس، 1408
7. لغة الحجارة، يحيى الرحيم (العشماوي)، 24/3/1408م
8. لمجد سـ / لحن سـ / سمعنا، أحمد مكيح صافر ، 7/4/1408
9. حجر، عبدالله الفطحي، 1988 (1409).
10. إلى «بطل ثورة» الحجارة، حمد الريد 1988 (1409).

### رمزية الحجر في العناوين:

تنقسم عناوين القصائد إلى قسمين:

**الأول** استخدام مفردتي (حجر / لـحجر) مجردين في تصديدين، ومع ألفاظ أخرى في تصديدين آخرين (الحجر والصامون / ملحمة الوطن على كف الحجر). مما يعطي الحجر دلالة عميقة من خلال عطف لفظة «الصامتون» التي تجعل الحجر يحمل دلالة الخطر لتشحيصه، ووجود في العنوان الآخر دلالة تشحيصه أخرى فأنه في «كف الحجر» الذي

يحمل ملحمة الوطن في الصورة التجميعية

**الثاني - استخدام مغردة (الحجارة) في أربعة عبارات مصاحبة إلى**  
 بكرت «مادع»، «لعة»، «حبل»، «ثورة» (مناقع الحجارة، لعة  
 الحجارة، جبل الحجارة، ثورة الحجارة) مما يدل على أن لديها معجماً  
 شعرياً خاصاً بالانتفاضة أو بـ «ثورة الحجارة». يرى منه أيضاً من  
 الصفات التي توصف بها المجردة في العواصم الآخرين (الحجارة وسام  
 الشهادة وسام الفرح/ المجد أنت والحجارة صولجانك، صفات وسام  
 الشهادة، وسام الفرح، والصولجان.

لعل عبارات لعمامة في بيتي سكرانه و ما سمر موصوح إلى  
 ب أمام رم حيسى صفوانه بعد ما فلسطينيه شعب الانسانية في  
 وجه لكين لعنري يقمعي الانبساطي لعمادي هذا الحقيقة  
 لني يتوكلها لعمر موصفه لني الانسانية مصلح من مقدس لني  
 التصور بعد ما من ان سمر فانه مصلح آل حبيسة من موقع الذي  
 شفا عن من حصر لعنري فلسطيني مع مقهوره منه في دولة  
 معرائيل في بيتي مقهوره مضمه في سرف من لا حرار على  
 بساية الانتفاضة لشعبية واقعباً، وتفعل اللع الإيداعية: اشتراة  
 لمستقبل متفائل من. متحلاً!

سنبو رمزية الحجر في عبارات أكثر إيجازاً. عندما نقرا تكرارها  
 في متن القصائد. وتجديداً من خلال الصورة الشعرية.

### رمزية الحجر وأسطرته في الصورة الشعرية:

كيف ظهرت رمزية صورة الحجر؟ وما هي ملامح الصورة المركبة  
 (أو الفقاعية/ المفردة أحياناً) في القصيدة؟

إن الشعر الحقيقي هو الذي يلتقط الواقع، ويتنمذم بتبديله دون أن يعقد شعريته، بل إنه يعدل عن الأساطير، ومن صميمه ومكوناته البانية جسده يبني قاعه الأسطوري<sup>161</sup>، لذلك تعد لصورة الشعرية، وخاصة الصورة المركبة، أهم مقومات الشعر المعاصر. وفي إطارها يتجلى بوصف الترميز والأسطرة بوصفهما أعلى سقف يصل اليه لصورة الفنية في الشعر.

تكاد الصورة الشعرية في سياق صورة الحجر الشعرية تتلاشى عن ثلاث نضائ، هي قصيدة نهد لصار؛ لأنها قصيدة مباشرة في تدويرها لمذبح الحجر، ولولا الموسيقى الشعرية الخفيفة على طريقة لأشيبه ما عرف من هذه القصيدة حذوها. نهد قصيدة حميد لريد التي عيبت صورة حرد شكله. فالح صورة نهد حرد، وقصيدة محمد الرحمن 'سود' التي قلبت آثار الحجر من حاله بسبب التعجب، فصورت، بل الحارة، بأن يتصور على نضبه المطر. هي قصيدة مهمة في بيان أثر الحجر في الشعر.

يقدم عبد الله الصمغان الحجر الفلسطيني من قصيدته في صورة مشاعية: بومضة سيد في سيد بوم، وسيد من بجي، ومن بوم، ومن سيصرح بين مجنن لأمي وه المبتوء وهو حمل ما يرف به الحبيب إلى الحبيبة، وأغنية الشمس إلى الشمس وهو يسان يتعدت، ويسأل، ويستشهد وله 'ح عربي (حجر عربي) يمد، ومن ثم نهد.

زاد الكف، ولم حسابها

النري، تاريخ حرك نهر أبواب البلاد وذق

أقراها، وصاح يده أنا الحجر الفلسطيني<sup>161</sup>.

ثم هو في التكرار الشعري لمرتين في القصيدة:

## أول الإسراء أنت، وآخر الإسراء: إسراء

الحجارة للحجارة واليهود قلادة من رقص<sup>(17)</sup>

والصورة الشعرية التي بنجلى فيها الحجر في قصيدة الصبيحان،  
تجمل الحجر في مرتبة المطلق، الأسطوري (المعجزة)، مطلق لسبادة،  
والجمال، والإنسانية، والتاريخ، والسرية، والإسراء!!

إن هذه الصورة المركبة في سياق أسطورة المطلق، ربما حجراً  
يتحارب لوقوع إلى الزمر، ثم يتجاوز الزمر إلى الأسطورة، يرى القصيدة  
عميقة للدلالات في الصورة التشخيصية المؤسفة للحجر<sup>18</sup>

\* \* \*

وبيت الحجر (في صورة تجسدية - تحييلية) في قصيدة عبد الله  
الغبي في حرج دار من القصيدة في عرس ينشئ فيه الناس على الرغم  
من شدة ألمه وسر هذه حرج ما يفسد من قلب الخائف من الحجر،  
فتنزل النار في سورة سطر حرج، من سحب من راس المعتدي  
(الضيق) ترى حجر من خلال هذه الصورة مدح معجزة، فهو الإنسان  
العربي (قسطي) لكافة فيه، ثم يرى هذا الحجر بعدو مطورة في القوة  
التي تخرج فيه أسطورة بين الاحتلال في الدل والمهانة وكذلك يبدو هذا  
الحجر بخصار سوز في وسط ظلام دامن وبركاً ثائراً في لسكون، وبزماً  
من الجراح المسمة في هالة العرس التي ينشئ فيها الناس في لتكرار  
الإيقاعي الشعري!!

إن قصيدة عبد الله الغبي معقدة بالصورة التجسدية - التحييلية  
لأسطورة لجسد الحجر على الرغم من محدودية ماعليته واقعياً، فهو في  
القصيدة حجر يولد من رحم المعاناة، ثم بعدو أسطورة في سياق ألفاظ  
الأسطورة، الأسطورة، العرس، التور، البركان..

ولا تختلف هذه الصورة الشعرية المركبة للحجر كثيراً عن الصورة التي رتبها في قصيدة 'لبحار'، إذ رسم الشاعران كلاهما الصورة الترميزية لأسطوريته في سياق مطلق، مع ميل العبدان إلى الصورة لشخصية، وميل الصبي إلى الصورة لجسدية التحيلية المركبة!

\*\*\*

ويهمس صيحه التعجب (الصورة التحسيدية - التحيلية) على قصيدة بديعة كشعري، حيث يصير الحجر 'ملاً أحمر، وزماً حديداً، وحدناً عظيماً، وسوراً مبالغاً وثيراً لا يهدأ، ودفعاً من شغل تشال هذا ما بره في لسانك المحجبة الدالية في سيار النحس بالاستعصام التي يتحول فيها الحجر إلى بركان

الحجر المتساقط يتفوق أملاً أحمر

يتحول ضيقاً طعناً

بركاناً يثقل حشاً

يتفتت ليهوه كما كان

(..)

حجر أم نور

جهاً يتألق

سر أم جهل

بالسر أي أن يتطق؟

(..)

حجر أم زمن

حقب تتجدد؟

(..)

حجر أم تير ..

في عين الزيف يصوغ سلاخاً لا

يصدأ؟

( . . )

حجر أم برق يلعب؟

(...)

حجر أم دلق من شمل تتثال؟

(...)

حجر أم حيث

من تاريخ الجبل؟

تمس هذه التساؤلات أن يسفل الحجر من شادته ورمسه لتواضعه  
إلى صورة مضمون بشب بركان سور نرسى حديد سبر البرق،  
الشعل. التاريخ الجبل.. ولا تختلف هذه الرؤية التصويرية - أيضا - عما  
حاج، في تصبديني أصبحان والغبني. باستنسا. أنها انكأت على الصورة  
التركبة للاستفهام التمجيد!

\*\*\*

تجد في تصيدة مسامر، حجراً مهيباً (صورة شغبصية)، بشب  
كما تشب الأرض والأطفال، ميمص حانه، لبقني كفاً وطفلاً وبرر  
في تصدعه المدي، ويميت فيه الجدد.. فتتحقق من خلاله المعجزات!  
وكذلك ترى صورة الحجر في تصيدة عبدالله حميد، بصفته المارة

يعلي في لمواعد الصخر، فيتصاعد حجراً في الدري، فيمضي دون غمد،  
يجتاح لبادق ويردها، ويصطاد الثنايريس، ويعري صلب البعير، يعاند،  
ويرقى، وينزوع في الأرض، وتجرى فيه ألنما- التي تنبض بالثورة ويررع  
مثل لوزود في درب الشهيد، وبذلك يعدو هذا الحجر وسام الفتح والصبر  
لعتيد.

أما الحماوي فيعطيا صورة للحجر (صورة تشخيصية)، وهو  
مختلف للمعركة، ويعرف الحان الطويلة في كب من بابي ثدلة، فتصير  
الحجارة لغة -رسم وعد الإيا، والعرة، وتحت الأمة على الوجهة، وعدم  
الركون إلى الأعداء.

وأحسر بعدد عبد الله بن... بن مقدامه مسجدهم به الحجر في  
قصيدته مسجدهم لب الحجر الفلسطيني، فيجده سدا جب، يقول:  
«هل رأيت 4 سمته عن حجر يفسد سائلا حجار تظلم ليست مثل  
بقية أجيال، الأرض الحجر الفلسطيني كدس جي، يحيى نعمين ويقاوم  
إنه أقوى جدد والسبح وروح من بعض يسر بعض نعره، ثم يأتي أن  
بطا اليوم، غميه يستدر غيبه حتى به يحيل لبهم ن الحجر  
لواحد عندما تقده بد لسلمه منه حجر والمثله ألقا»<sup>191</sup>.

سطلق صورة الحجر في قصيدة ابن ادريس من كونه شععباً بلسان  
عربي قصيص، بعلو، فحراً غير صافو، فوق صمت القوم، يوقظ أحسن  
الشوري بينهم، ويصير الرمر المره لكاامل لأعداء، بل هو يقمه لله،  
والقدر / الطاعون الذي يصيب الأعداء: قيفتيهم!

\*\*\*

من أين نجي، الأسطورة إلى الحجر في صوره لتصور الشعرية

لسابقة 11



تؤكد بداية، وقد اشربا إلى هذا سابقاً، أن «الأسطوري هو لجسد المحيَّب من أبعاد العادي. والعادي هو لحظة شعاع من حلالها يتراعى الأسطوري. ولكنه لا يمتنع نفسه إلا للكلام الأصيل الذي يعيد للكلمات حرارتها لأولى وحطرها الأول التسمية/ التأليس وهذا لا يقدر عليه إلا الشعر»<sup>211</sup>، لذلك تنوع على أنه لا يوجد شيء في ذاته أهم من شيء، آخر في القصيدة لأن «لتجربة الشعرية في لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي يستدعي الرمز القديم لكي نجد فيه أسفرح لكني لما تحمل من عاطفه فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستعمل قديماً، وهي التي تصفى على النقطة طبعاً رمزياً، يتركز فيها شعبيتها بخاصة بتركيزه لشعري. بعد عندما يكون الرمز المستعمل حديثاً»<sup>212</sup>.

في صيغ تنوع من خلال سموتات بعض لصور الشعرية عن الحجر من الشرائع السابقة

إن حجر رمز أسطوري معاصر بكل ما يحويه هذا التعبير من دلالات، يمكن أن يرى منه بعض الأساطير من حلال إشارات محدودة إلى الأساطير السرائية. لكنه يبقى إيهادات محدودة جداً، مما يتيح المجال أمام إيهادات الأسطورة التي تجعل الحجر لحظة يتجاوز لألوان إلى مستوى يصعب في سياق دلالات الحجر لتصويرية لطيفة وهذا هو لبس الأسطوري للحجر في القصائد على وجه العموم. يوصف هذه القصائد تنوعاً بالانفصاة التي لا يقصده التحليل المطلق، لأنها في ذاتها جزء مهم من هذا التحليل، أي أنها الواقع الذي يتجاوز «جانباً» بسبب عرائيته - لتحليل ذاته، فيصير هذا لوقع أسطورياً من هذه الناحية لتحليلية محدداً، على أساس أن التحليل هو صوطل الأسطورة والأسطورة، ثم قد تتعمق أسطوريته في القصيدة بوصف شعر يحبلها

(الأسطورة) إلى «المراوغة المنطوقة التي تكاد تسبح في تجمعها على الإدراك، ومن ثم فهي لهاه لعظمى التي لا تملو من سطيمه على حد تعبير رثعن<sup>1</sup>، فنرى انتفاضة الحجر أسطورة هي واقع أسطوري وهي نصبة أسطورية أيضاً».

### رمزية الحجر وأسطرته لهما حوله:

يكسب الحجر رمزيته وأسطرته من علاقته بما حوله في بيئة القصيدة؛ إذ يعتقد نقاد كثيرون أنه بالإمكان التعرف على الأسطورة من خلال دراسة العلاقات بينه وبين محيطه من المجتمع وبيئته، لا من خلال الزوايا التي يراها المصور من نظريتيه<sup>2</sup>. وهذا ما نحاول يتعمد به بعد شرح بعض الجوانب التي يبدو في سياقها الحجر في طبيعة الحجر التالي:

- 1 زمكبيه بلاد نوحه الارض من انفسه في تسده من طبيعة وموروث؛
- 2 الرامي و البرح دسكف نسي عجل عجمرا، وهي كف الطفل لعسطيني الذي عدا رما أسطوريا من خلال فعل الانتفاضة
- 3 المرحوم (نوحه الصهيوني المذموم) في عنده من بشاعة آلات التدمير، وه القنوش الأمريكي الذي يهزم فعله الإجرامي!!
- 4 دت ه الحس متشله في غياب الأمة الصامتة الحكومه لعجرة عن لمواجهة

- 5 ذات المبدع المحاصرة بوصفها خطاب إبداعياً إنسانياً محملاً بثقافة إنسانية المواجهة، دعاء عن إنسانيه الإنسان في مواجهة وحشية البشر، انطلاقاً من كون الصراع في فلسطين صراعاً بين إنسانية

الطفل العربي لمسطبي ووحشية الآلة العسكرية الصهيونية، فيبدو لصراع صراعاً بين الخير والشر، وهو، على أية حال، صراع الوجود لا المجدد، في تصور الذات المبدعة (الشاعر)!!

### أولاً - إمكانية ولادة الحجر

تعد ولادة الحجر في سياق ولادة الانتفاضة ولادة رمزية، فبطورته في بنية القصة، فالرحم في التصور الشعري سلاح معوي إنساني مثل كمام الأمة المضطهدة عن ذاتها؛ لذلك لا يمس الشاعر الخصائر لمصاعفه التي يمكن أن يسببها هذا الرحم عندما يكون رد العدو موجعاً بشعاً في جسد هذه الأمة، بل قد يصعب بيع بني حبل من ندمس ولقتل ليشجعهم من بساء المطاف من رح صحبه ر ساء يستجوز لتضحية المحوية إلى التضحية للطلق!!

يبدو عظم من تصور شعري هو إمكانية ولادة حجر تسمى القيصير بركة ساس، فكذلك "الابن" من لحمة The watch land التي تعني لامة لأمن سو ك هذ لانب سدي ناس من الأمة وانها ام بيدي اعدائها، فالشعر لا ينظر إلى القصة العربية الفلسطينية بوصفها قصة إنسانية خاصة بأهلها، بل ينظر إليها بوصفها قصة أمه عربية أولاً، لأن فلسطين حرمة لا يتجرأ من جسد هذه الأمة، ثم بوصفها قصة إسلامية، لأن فلسطين حرمة حميمي من الأمة الإسلامية؛ وخاصة في إطار مدينة القدس ومسجدها الأقصى والإسراء والمعراج، وأخيراً بوصفها قصة إنسانية تدح في إطار حق الشعوب التي اغتصبت أراضيها واستبتها عن طريق الاستعمار والاستيطان في الكفاح والجهاد ليل حقوقها المدنية والإنسانية المشروعة!!

إن ولادة الحجر في ضوء هذا التصور القومي، ثم الإسلامي، ثم

إنساني. تعد ولادة ترميزية أسطورية تحقق رغبة دبية في ذب لشاعر  
لدي يجد معه يخرج عن طريق هذه ولادة من مكانية لياب و لرماد  
ولظلام إلى فجر الولادة مما يحمله هذا الحجر من آمال وطموحات تجعل  
اللغة لشعرية لغة أسطورية محتبة بالولادة أكثر مما تحتوي الولادة دني  
بفسها. فالت بذلك الحدود بين اللغة والأسطورة<sup>١٤٦</sup>. وهذا يعني بعيد  
معاناة الولادة التي يمكن أن تكون مضاعفة من أهل متحصن فاعليتها  
لرمزية المصوبه إنسانية. حيث يتشعر فيها الحجر على «الأبائي»<sup>١٤٧</sup>.  
وكذلك يرغب الطعن الفلسطيني الذي بشرق صدره غارياً من كل شي.  
كما أن الجدي الصهيوني قدجج بالسلاح من ثم بعدد الكيان الصهيوني  
بجملته شيطاناً. يستحق الرجم بلا رحمة!

إذ نحن ماء مسويين من أرمكانيه من لحدسه مسوي ما  
قبل ولادة حجر من خمسة من سباب خضاج زلتها ريباس لي  
درجة الموت ومستوى لاد. الحجر من حظه من حيرلات بديهة في  
وعى لقدمة شرعه طب ريباس. الساب من حفر الحياة بكل  
أبعادها لأبنا المقاومة حتى في الاستشهاد مصدا

تشعل قصيدة عبداللّه بن إدريس برمكانية معاناة فلسطين خلال  
عشرين عاماً بين هزيمة حزيران عام 1967 وبداية الانتفاضة الأولى عام  
1987 ومن كتابة القصيدة ، تصور الحال في صور معبرة. تحتل في  
ليبس، وحصار الأمل، والكفر، وليأس، والظلام، والعهق، والقيد

(عشرون عاماً) ولم بهطل لنا أمل  
عشرون عاماً) على ياس براوحتنا  
ظلام نهر على شعبي تفرد  
عشرون عاماً) غلت لي حلم بقلبي<sup>١٤٨</sup>  
عشرون عاماً) وما تبطلت الأحلام والنهـ

(عشرون عاماً) مضت والعزم مشتمل على الكفاح، ولكن دونه الأصغر<sup>26</sup>

في ظل هذا لباس والصمت الذي يشبه المقبرة، يولد الحجر، فتعدو  
آيات القصيدة الباقية كلها تعبا يهدد الولادة أو الانتفاث، يتساءل من  
لما لم يولد في حجره شاعر لولادة

قد جاء يومك بعدو أيها الحجر يقول ها.. إني من فرحة مكر<sup>27</sup>

ومردداً يتحول القصيدة إلى صوت الحجر الهادر، وهو يعلن  
ليقطة ربي، ويحجر كغير الطاعون في حوز الصهبة الباعية

أنا الذي أيقظ الأرواح من سباتها وأيقظ الحس لهايباً له شرب

ما ثم من قوة عسفاً تازلتني إذا لمحرك شعبي وانغشى الحجر

صه أنا القدر الطاعون متصلاً على الصهبة، الباعين أنفجر

كأنني نسمة لله قد سرلت عمن يهده فلا تبلى ولا تذر<sup>28</sup>

واسمها، الصهبة على لاسمها تكادح في حجره فسطحي  
من مفتصبها:

حصى يفر بنو صهيون من وطني كما السائر إما أجالها لفر<sup>29</sup>

في هذه الولادة في الرمكية الخاصة يهدد القصيدة تكاد تكون  
أساسية في بقية القصائد الأخرى التي تتناول الحجر المتعصب، مع تفاوت  
بينها في التفاصيل، فاللباس، ثم الولادة/ الحصب، ثم التحولات الباعية  
عن هذه الولادة، تعد حركية ظاهرة أو صميمة في القصائد عموماً، فهي  
صميمة في القصائد الجديدة مثل قصائد الصبحان، ومسامر، والعبيد،  
وكشعري، ومباشرة في قصائد ابن إدريس، والعشماوي، والسويد.

فقصيدة العشماوي - في السابق المباشر، علو سبيل المثال - تكاد  
تتمثل في معظم آياتها بزمكاته اللباس، أي ما قبل ولادة الحجر، ولي

حد ما تعطي إشارات شعرية متعددة احتفاءً بولادة الحجر كرمكزية  
 السياس - على العموم - تتشكل من صفت لأمة من جهة، ومن قوة  
 عدتها من جهة ثانية فهي السيار الأول مجد الجراح النافذ، وانقلب  
 الملعقة بالهجوم، والعين الباكية، والصمت لطويل، ولضعف الجسدي  
 والقدري، والبياس، والركون إلى الأعداء، واشتغال لبعض الخلالات  
 لداعية والحداد، ولليل لأعشى وظلمانه، إلى حد أن صار لأقصى  
 من هون مصائب الأمة راحاً معاصراً بقوة الأعداء الطاغية ونجد في  
 المستوي الثاني مدافع العدو التي تقصف، وأيديه التي تزيق الدماء  
 وتغرقها، والردي المخيف، ونجار الحروب الذين يمشون دماء الأمة،  
 والمخاضات لا تفتد من سلاسلها من أسس من نحر وتطرد،  
 والأعداء المخادعين الذين يتوسلون الطعيف ويسجقونه في هذه  
 الرمكزية مجتهد بوسع أن يكون ولادة الحجر سنة لا تكب لا تأخذ  
 بعداً أسطورياً عميقاً، في هذا التقصيد شبيهة في ردة الرمز،  
 بوصفها بصفاء بصفاء شعريه معاصرة منه، كنه قصيد لامة شرف  
 الدفاع عن شمس ويغرب من الهفوة، وبهي مدله رعد بالاب، وتعمل  
 حكام الحق ومصطفاه!

يمكن تصور المعجزة اللغوي لرمكزية المعاناة واليه من الكبرسية  
 التي سبقت ولادة الحجر من خلال مقدمة قصيدة العشدي المستندة بالظلام  
 والردي، ومنها -

لبناء ما زالت جرحي تنزف      والليل أعشى، والمدافع تقصف  
 يستوي وبين مطامحي ألف يد      هلي تزيق دمي، وهلي تخرف  
 ليل الشخاذل سيطرت ظلماته      والقلب بالهم الثقيل مغلف  
 وتغاب الصمت الطويل ومقلتي      ترونو إلى الأفق البعيد وتلف  
 وأسام باب النار يرقبني الردي      وعلى الشرافد ما يخيف ويرجف<sup>(30)</sup>

ولا تختلف كثيراً رمكانية الولادة عبد عبدالله حميد عن العشماوي في معجمها اللغوي المباشر، فرى لأمة تعيش في رمكانية سبيت الوجد، والبطون، والمحمود، دلدل والبس، والشكل والقعود، ولبلادة، والصبيغ، والتمكك، وهيمت لشعارات والمخطابات والمخلافات، ولشجب والتنهد، والتجارة بالمعاً... إلخ

وعمرماً، مجد في بقية القصائد احتفاً، بولادة الحجر على حساب تفاصيل لرمكانية، مما يعني غياب الخطاب الشعري المباشر لدى وحده في قصائد بن ادريس، والعشماوي، وحيد فيكتفي الصبح بالإنارة الى رمكانية المسح، والبلادة، لبعض الى مساء المرح، والجداء المعجبة، وحيد لربه هو جسمه رصت لكرسي والسريد من بدل ولأوهام والمخطب، ومسافر إلى تحد السنون... إلخ.

ولعبت سرفته عند حظه ولادة من فمسمد مسام، وتحميها تعلى ولادة ومن انطقوله من تحد السنون، ذلك من سبب دابة، سظهره، الرمس أوس بصفوه، منه سبيد يرشده به نطق رمل الحجر لمهب:

زمن الطفولة

قام من تحد السنون

تظهرت ساعاته بدم الشهيد

وضمّ هذا الطفل

تلك ذلك الحجر المهب<sup>[31]</sup>

ثانياً - كف الرامي

تعد كف الرمي أو الراحه أبرز لقائات أبرز قاعلية أعطت الحجر

قيمته الترميزية أو الأسطورية. فلو لا هذه الكف لما كان للحجر، على أية حال، أية قيمة تتجاوز العادية؛ لذلك كانت الانتفاضة التي وجدت مامها في حجر سلاحاً طبيعياً لا يمد، هي خالق للقيمة الحجر في الشعر، ثم عمق الشاعر بعد أن شاهد الأطفال مجدداً يرحمون الحجارة على لجوء قيمة الحجر الانسانية الترميزية لأسطورية ولا يختلف في هذا الموقف الشعري الطموح شاعر عن آخر، على وجه العموم.

ونتيجة لتعميق اسدييه الانتفاضة وحققها الإنساني المشروع في المواجهة، فقد تحدث كف الأطفال كماً رامية للرسم، وارتبطت بالحجارة بأطفال فسد موجود في طفل خج، وهو ليس سوى مفرقة، وقد أعطاهم شعر مور كاد يصل من خلال العلاقة بينهم وبين حجارة من حولهم إلى ما سجدت عليه الأسطورية، وهو تصور لا يوجد بين ذلك في أي تاريخ شعرية من الأدب العربي.

فمن قصيدته: عند بدء حملات الفلاحين الأمر المثلث التي حورت أطفال الانتفاضة إلى أبطال ذوي الخصال سحتهم لتدعم على الثورة والمقاومة، وكثيرهم وحدهم يفاخرون عن الأمه كلها يمكن أن تشمل هذه الدعوة لأمره من خلال أفعال القصيدة النارية: اشعلوا، قاتلوا، جاهدوا، هجروا، وامضوا، دمروا، طهروا، حطموا، ازرعوا، انزّلوا، علموا، لقنوا، قتلوا...

لا تختلف المعاندة كلها في مسألة إعطاء أطفال الحجارة صورة لولادة أسطورية، بوصفهم جوارح من رحم الموت والهرطقة، وكأنهم لمعان التي تولد من الرماد، وهو دور الذي يبعث من العالم لسطي، فكانوا على هذا المستوى الأشبال ولجين الجدي، والأطفال المجد وهذه الرؤية قد تظهر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في القصائد، فهي مباشرة - على سبيل المثال - في قول العشماوي:



طال انتظار صغاركم، فتحركوا لما رؤوا أن الكبار توسقوا  
 وتلقفوا تحو السلاح فما رأوا إلا الحصى من حولهم تتلطف  
 هزفوا بها عن البطولة، والحصى في كف من يأس الملة تعزف<sup>32</sup>،  
 وهي غير مباشرة على سبيل المثال أيضاً - بوصفها ولادة  
 أسطورية تشبه ولادة السور في الظلام والبركان في السكون في قول  
 للبياني

- حجر

وقرل الآيات أن قوة الإنسان في الإنسان

فتصحي الأسطورة التي حنت جباه

وتكتب الأسطورة التي تفرغ الجباه

- حجر

أين الظلام اليوم في إعصار نور<sup>33</sup>

من ذا الذي يراحمه يستطيع سدّ بركان يثور<sup>34</sup>

إن ولادة أطفال الحجارة، رمز الانتفاضة الشعبية الإنسانية، شكل  
 مركزية لأسطورة في قصيدة الانتفاضة وهذه الولادة وشكلاتها المحتلّة  
 سفراء من خلال ثلاث قصائد عبرت بشكل واضح عن أسطورة هذه  
 الولادة وهي قصائد كشغري، ومساقر، والسويداء.

إن الولادة عند بديعة كشغري تحمل «الساؤل التعجبي لأسطوري  
 الكبير الذي يبهز العالم كله، بل لرمل هذه الولادة الأعداء، كلهم بما فيهم  
 ركن لبث الأبيص التي يعترض أنها لا تزلزل والقصيد تدمج بين  
 الطفل والحجر في لقوة ولصلاية، بحيث يرمز الولادة أسطورية في

التصور العام للعلاقة بين كف الطفل المتفحص والحجر سلاح الكف. يرى  
لطف معواراً حلياً كالصخر. يتشكل في ولادته ومروبه مع المعجرات.

طفل أم حجر

ذاك المتفحص على أجنحة الثور؟

بشر أم صخر ..

ذاك المتساقط أبداً ذاك المخور؟

(...)

طفل أم كيميا؟

(...)

أنا مل ناعمة أم كف

يرمي فلا يخطئ؟

(...)

فدائي بمشهد أم طفل يرمع؟

ويرشم جميع ملابحكم

يشب نتي في غرة

تتناسل مدن

تحت سما الأوصى

يولد أطفال في وقت واحد

(...)

طفل أم بلاح هدى لا يفتال؟

[...]

طفل أم إصناز يبعث ... ١٢ ...<sup>34</sup>

لا يحصى ما في هذه الاقتباسات من أسطورة ولادة لطفل، يبعث  
عند هذا الطفل حجراً، صعراً، كيمي، لا تعرف، كفاً لا تحفظ، جيشاً من  
الأطفال يولدون في لحظة واحدة، هدى لا يفتال... إلخ.

لكن هذه التمازلات لا تعني الأسطورة المطلق المقتطعة عن ماضيها،  
لأنها ولادة تمتد من الماضي، من صلاح لديم وحطين، واسلة في كتابة  
المستقبل الجديد:

من صلح صلاح الدين

من أنسلح حطين

شمراً

يولد طفل

وأمر من عشق فلسطين

يعتزل حجراً أحمر

ويغفوة صرخات الأطفال

يبعث جندي

في يده سلاح حجري

وفي يده الأخرى

قلم للتاريخ<sup>35</sup>

ما ولادة، هي قصيدة مسافر، فإنها تكاد تكون أكثر عقلانية من  
لولادة نهر نبيبة عند يديعه كشعري، فهو يستخدم مركب « طعان بيت

المقدس» ليندل من جلال رمز شهيد على فعل المقاومة التي تتعمقت في «الولد» انتفاضة وحولية مصحوبة بالآيمان والعصب والعشق لشراب الأرض، هيئب لولد، والحجر والأرض، ولعشق معاً لبيولد «رمس الطفولة» من «لحد لسي» فيحوز لب لشاعر حميمية ولادة «أعدل بيت المقدس» في سياق العلاقة بالحجر، في صور تتجاوز الرمزية إلى الأسطورة التي تكذب خرافات العراقيين:

### زمن الطفولة

لأم من لحد السنين

تطهرت ساعاته بدم الشهيد

وصم هذا الطفل قبل ذلك الشجر المهيبي

الطفل أقبل شامخاً

طفل ولا كل الرجال

أواه.. أجلس بأسه

عياه.. في «موتيهما» يستوقد اللهب

.....

لا يأتي بفائمة الفتح زماننا

أطفال بيت المقدس

يمستقون للأحيا-

أزمنة برائحة الجهاد تطيب

يمستقون للوطن الناضل

ثورة... ودماً

وعزماً... دوته الشهب

حذي الألف بهم قد ارتفعت

والثار فيها جفتل جنب<sup>(36)</sup>

تتحول شخصية لطفل الفسطاطي في القعدة بعد هذه الولادة  
أسطورية التي كُتبت كلُّ العرف في البناسين، إلى شخصية «المقد» التي  
يولد على رجليها معار البحار والمحيطات، وسهام المية، والمرواح  
المصرية. فيصير هذا الطفل ثورة لمحبي موات الأرض وأفئدة الرجال. ويعبر  
بذلك نصره إنسانياً حتمياً:

يا سيدي الطفل..!

المحبة في عيونك واحدة

نصت بري ظلالها القيد الحسان

الآن.. كهلك لا يظل

الآن.. نصرك لا يلد<sup>(37)</sup>

ويجد في قصيدة «جيل الحجارة» لمحمد الرحمن السويدي، حالة  
الانتفاضة لشاملة، لكن تبدو المبشرة في القعدة هي العبء لشعيرة  
لهيمنة، ويدلُّ له بعد الأطفال مصرًا أسطورياً والا على حركية الانتفاضة  
الحقيقية، وإنما نجد شعباً كاملاً يسمم من ميلاده وهي كلمة الحجر، ليرجعه  
عمود الفاصب الباغي، يقول الشاعر مخاطباً الحجر:

لله ذك ما أمضاه مصلحتاً من كف صنفيد فتبان إذا تحروا

ومن صباها احتشدن في ظاهرة وسيدات وأطفال إذا انتعشروا

عجائز وشيوخ في انتفاضتهم توثبوا في مجال الرجم وابتكروا

تلك المقاتلح دارت في سواعدهم لعرجم الحجر الناري نههم

الكل يحمل في ميناها جليده قيقلف الغاصب الهاغي فيتدحر

{.....}

جبل الحجارة ما ألقى عزيمته من صبح ميلاده في كفه حجر<sup>38</sup>

نكث الرمي، كما يصيح. لا تعني صورة واقعية مألوفة. إنها كذب أسطورية، تمتلك دعاية حارقة، تتجاوز المألوف والعادي الذي يجده في راجعات الصواريخ على سبيل المثال...!

### ثالثاً، وجه المرحوم ونفسه:

تعد نظرة المرحوم كسر سح من الفاظ حرب كاستهند أو الرمي، لأن المرحوم يكسب دلالة الفساد في ذاته. إن جمعه كثر فاعية في تصور الصراع بين موع، إنساني، ممثل في ذلك على الموقع الآخر لشخصي أبن يظه المرحوم "يكسب" بصوتني في نفسه؛

يمكن أن نرسم شخصيه "جنينوسيه" المرحوم في دفاع شعري كاريكاتوري، تصويري، مكثف يكسب عن كون هذه شخصيه باسمه في تكويره وهي مظلعاها، وأنها تستحق - كما تبدو من خلال لبينة الشعرية - أن تكون رمزاً للشعر المطلق في الحياة. ومن ثم فإنها في هذا لتصور الكاريكاتوري لشخصه لفسادها تصبح في حيدو الأسطورة شخصيه شيطانية، ترمج في التصور الشعري كما يرمج الشيطان، ويرعب ويخوف داخلها المهزوم نفسياً، دون أن تنفعه آلة الدمار الشاملة لمحنة التي يحيط بها جسده، لأن هذه الآلة العسكرية بصير عجرة من ناحية لإنسانية الرمية عن مواجهة الحجر لإنساني في كف الطفل

تستمد في الغضب بد الاوصاف السلبية التي توصف بها هذه الشخصية، يذكر منها: اللذائ، والاستبداد، والعطرية، والنظم، والبيعي،

والاعتصاب والحقد، والكذب والتلفيق ولعل المعاني المستمدة من  
لديس لإسلامي تعد أكثر دلالة في التعبير عن هذه الشخصية من خلال  
المقارنة بينها وبين القردة (مع تقديم تحيوانية القردة)، و تصوير في  
سياق من يعرب بيته بيده، كما ورد في الآيات القرآنية<sup>(401)</sup>.

ورد كان المظهر الخارجي لهذه الشخصية اليهودية حاضراً عن  
طريق لعناد العسكري في سطوره لسبون (امر الشر) (عبد لغيم)،  
فإن هذه الشخصية الأسطورية نيدر أمام رمي أو رجم حجارة لانفاضة  
شخصية كاريكاتورية مهزومة مكسرة سراجيه مرجمة جوف، في تصور  
الشعراء، كلهم! من هنا تصبح قضية الرجم بالحجارة مسألة إنسانية  
تأمر من عند ساعده عدد يحكمه شكله اسطر ب من سيج لأفام أو  
لشروع

نجد هذه بصورة، مضمون من سجع في حجب مشككة في قصيدة  
حمد الزيد على البحر الثاني:

أرجموهم بأرماقي

أرجموهم

لهم أويان

وأهنا، يشاي

وهم الطاعون في الأرض

من جعلونا كالسبابا..

هم لصوص الأرض والتاريخ

أهنا، الأقاعي والعقارب

وهم اللعنة في كل أرض وكتاب<sup>(402)</sup>.

والرجم هما شخصيتان فيها صغاب الويش، والبهي، ولطاعون،  
والص، والأفعى، والعقرب، واللص، وأيه شخصيته فيها هذه الصفات  
هي شخصيته أسطوريه في شورهها وإثامها وهما سيبدو الأسطوري،  
ومن ثم الشعر، قل أسطورة من الواقع المشيخ بالشیطانية للصهيونية في  
ممارستها اليومية على الشعب العربي الفلسطيني.

وتجد لصورة الشيطانية نفسها تقريباً في بيتي عبدالله بن إدريس  
الذي يستفيد فيها من الدين والتاريخ والحاضر:

يا أيها الأمة الملعون عليها      دينا وحاضرها القاتل والقذر  
(يهود) يا سواة التاريخ من قديم      وشر من وطن المبرأ ومن عهدها<sup>(41)</sup>

يرسم الشعر في لصاوة صورين للمرجوم المهزوم، أحدهما تقسية  
د حية مكرونة عت على الله ب أحدهم حديه دمه وحاصه  
في فضا الوجه.

فقد عبرت يديعة كشعري عن الهرجة التقسية في قوله

ورحم الذعر يني صهيون

«يهودهم»<sup>(42)</sup>

الجهنا - ينادون ...

تعالوا. أهيئوا للعسكر قوة

«وعوليم»<sup>(43)</sup>

كم من إثم كم من جرم

باسمك - حرم القدس -

ثوراً يقتربون



يعيشون فساداً... بقياً

ثم يصيحون:

«أروا لهم»... (44)

أما صورة لرحم الحية ، فإنها تظهر بفاعلية في لرس التي بعد أكثر فصائل جسم الإنسان تأثيراً بالحجارة. وأصل من عبر عن هذه الصورة الحسية ، في سياق الرجم ، عبد الرحمن السويدي ، في قوله:

البدن أكبر مما أقواك يا حجر أنت السلاح لمن ضاقت به الحجر  
تصلي الرؤوس جميعاً حين تطرها برابيل لا يوازي فيضها المطر  
على الجباه وفي الأجناف تسحقها رمي القاصي تنطق ثم تستمر  
تهوي على الهامة الشواء تشدها وتهشم الأثف والأسنن تشكر  
وتبهش الأعمى القاصي مقدقاً مثل الفؤاد دماً حين يفتح (45)

في ضوء ما سبق نتجعت واحدة الحجر ، بلغة تكشف أنه العدو للعدو لتلكا لتنهوس حادثة في قسم اندي اندى يوم بأن الحجر في نهاية الزمان سيطفو ، ويكشف بضمه هوية ليهوس لحيث جلمه فقد ورد في الحديث الشريف «لا تقوم الساعة حتى يقابل المسكون ليهود فيقتلوه المسمون حتى يعتنق اليهودي من وراء الحجر والشجر ، فيقول الحجر أو الشجر يا مسلم ، يا عبدالله ، هذ يهودي حلفي ، فتعال ، فقتله ؛ إلا العرق قد فيه من شجر اليهود»

وأخيراً.....

تعد عن المواجهة من أبرز الملامح التي جعلت الشعراء ، يرون في حصر الاستعاضة فعلاً مميزاً بل اسطورياً ، في مراجعته لعدو (المرجوم) ، والشاعر إن لم يكن صوته صريحا في نقد الأمة العائيه المتفاعة ، فإن

الوضع العام للأمة المهرومة، المتبلدة، المتفككة بحالاتها، لا بد أن يكون حاصراً في أمة قصيدة وإن كان عائياً، لذلك غيب معظم الشعر، الصورة الشعرية المباشرة، المستقاة لسببها الأمة، لأن تركيزهم انصب على الحجر المتفص بوصفه الرمز الأول في القصائد كلها، ومع ذلك فكانت حياة الأمة السببية واضحة مباشرة في بعض القصائد، وخاصة في قصيدة عبد الله حميد الذي جاء صوره مباشراً في وصف الأمة بأوصاف سلبية هجائية، تكشف عن لاستعفاف بها وبقدراتها على طريقته مرار قهري:

قاتلوا عنا ..

لما ثبتنا فدايتي مجاهد

إننا محض جلامد..

تحتسي اللذ، ولا تفتأ تتراد الموائد.

قاتلوا عذلة، وميافرا .

إفقا نحن البعاصي.. والشكالي.. والقولهد..

هنا الشكوى البلهة..

والبطولات الأليمة الفريفة..

ترفق التاريخ والذكرى الشهيدة..

أو نناجي النصر ما بين الوساتد

لنم غير الوجد يشقينا..

وأهات المواعد..<sup>[46]</sup>

ثم تعدوا حال الأمة في أمواً توصاعها عندما تقا تل بالشهرا ب  
واخطب والشجب، بوصفها أسلحة الفلسطينيين الضعفاء المهزومين:

لناتلو عتا.. نقاتل

خلفكم - نحن نقاتل..

بالشعارات نقاتل..

بالخطابات.. نقاتل..

بالحلاقات.. نقاتل..

بدم القطن.. نقاتل..

بالعمال الشحبة.. والقنيد..

في حصون من صلي..

صنعت رطم المدي..

شاخ فيها للبل.. نساها القذا،<sup>[47]</sup>

وبرق لعمساوي - أمة ساعدت من ساعدها لكن رعتها.

وعلمنا من وشياها، في الحاضر قد اندس فسيورها بعد ن صرطو

بشخصياتهم القوية

بما أمة ما زلت أنشد مجدها شعراً بطاوعني صدا ويسف

المجد مجدك إنما أروي به راج بعته، وعالم يعزلف

وشبهة هجرت مبادئ ديتها وغدت لأفكار العدا تعلف<sup>[48]</sup>

تبدو الحالة الشعرية عندما يتعلق الأمر بالحديث عن وضع الأمة

العربية الر هي أكثر مباشرة وسطحية، فاللغة تكاد تكون لغة متداولة،

وبذلك تعيب عن لشعر البنية الترميزية العميقة، ويحذف بعض لتجريد

لأسطورة على وجه العموم

## خاتماً: لذات الشاعر

تخسر ذات الشاعر في القصيدة انطلاقاً من كونها تقدم رؤية فاعية للحجر رمزاً و سطوة. ويكاد يغيب ركوبه الماسية التي كانت يهيم على ما يعرف بشعر الماسيات، فالاستغاضة ثم تكن ماسبة عادية؛ لأنها عمش رؤية متقدمه طليعية لما يطمح اليه الشعر - المترمون في العادة، من هذا تعد صورة الحجر في القصائد المختارة وفي غيرها نابغة من داخل الشعر .. بل تفتل سقماً عالياً من هذا الداخل، لذلك لا يستغرب أن يكون صورة الحجر مختلفة بالترميز والأسطورة، إلى حد أنها قد تحلف لشاعر نفسه وراحمه، فيبعد نفسه حياً عن الأمة المهدومة شهاده، خاصة في ظل ما بره في الحجر وأطفال الهجرة من بطولات تليق بهذا الأسطورة

نجد هذه الذات مدمجة مع الأمة في صليبها على سبيل المثال - في قصيدة سيدنا حميد - عبد - الشاعر جر من لأمة لتي يستفقد سداً لا عداً، تلاقحاً ثوراً، لا عداً به سطفاً طمعة يعقد عليها الأمل كفي تحقيق النصر!

وتغيب شخصية الشاعر المباشرة عن بعض القصائد، مثل قصائد، لفيقي ولسويدا - وكشعري، والنصار. لكنها تخسر صمبياً من خلال رتماع العنانية الشعرية بولادة الحجر وفاقليته لتي تأخذ دور البطولة - في حار هذا التعبير السروي - في القصائد عمومياً بل في الحجر يصيح كاذباً حياً، يروي دوره البطولي، فيغيب صوب الشاعر ليحصر بذله صوت الحجر من يدايه القصيدة إلى سها بها، كما هو الحال في قصيدة عبدالله بن دريس الذي يطلق في قصيدته من مطلق أن حجارة فلسطين تحس وتعمل وتنام، ولعننا أفصح من أية لغة يمكنها لباس

وفي الوقت الذي نجد حضوراً تقليدياً لذات الشاعر في قصيدة «مصدر» من خلال أسلوب الداء «يا سيدي الطفل» حيث تندمج ذات

لشاعر يدان روح الأمة المسجدة لسيادة الحجر والطفل معاً، و من خلال تعبير حمد الرميذ عن هذا المحصور من خلال أسلوب، تليد، الحميمي « يا رفاقي»، فإن عيد الله الصيحان يحصر من خلال صوفية الحب، حيث يكرر مطوراً شعره تاجر ماعلية الاندماج الدامي بموقف الانسحاق وسلاحها الحجر، ومن ذلك قوله:

أحبك يا زمان الرنق

أحبك

(...)

أحبك يا زمان الوصل

بين دعاتهم والأرض

(...)

أحبك يا طهرت الأرض

أما العشراوي، فهو على عكس الشعراء كلهم، إذ تفتش قصيدته بدات الشاعر المعديّة، فتأخذ هذه اللغات تصيب الأسد من بنية اللغة لشعرية خاصة أن لقصيدة خطاب من الابن الشاعر الموجوع إلى الأب لقائب (الأمة العائية في عهد الماضي)، لكن صوب الابن يتحول تدريجياً إلى صوت أمة لموجة شهرة، وأن الشاعر/ الأمة يبحث في قصيدته عن الخلاص، الذي براء في الدين ولسيف معاً، فيرى اعجاجة جراً من هذه الثنائية (ثنائية لعلامة بين السيف والدين)، وأن لشاعر (الابن) الموجوع، بوصفه صمبر الأمة في الحاضر، هو الذي يواجه الخطوب بقلب عصامي، وحسن مرهف انتظراً للخطوة لحصر يظهر هذا التصور في الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة على وجه التحديد:

واجهت بما أبتى الخطوب وعذتي قلب عصامي وحسن مرهف  
وتوجه ليله بجعل هامستي أعلى، وإن جار الطفاة وأسرفوا  
أبتاه لن يحيي عني أوطاننا إلا حسام لا يفل، ومصحف<sup>(50)</sup>.

إن ذات الشاعر محورية في أي شعر بقوله، لكن الانتعاش استطاعت أن تأخذ من ظهور شعبيّة الشاعر الذاتية، فعاد هذا الشعر تعبيراً عن رؤية شعرية مؤسّسة الواقع، بل إن الواقع نفسه بأسطر جيداً في معجز الشعر ذاته عن محاكاته.

### حركة ترميز الحجر وأسطرته في بنية اللغة الشعرية:

تتحدّر عنده حجر بين الرصير والأسطر كرسوب وجرأ وجرأ  
من عنوان رسوب سحر في نصيب ركب بوصفه صياغة من  
صياغات بصورة سمعية في القصيد. كذلك ينجح في تقديم  
نفسه على أساس أنه مدمن من في سرب حيرة من أساق  
التعددية البشرية والوصائية،، فتراث في ظل هذا التجاور والمبالغة،  
يشكل حركة لترميز والأسطرة في بنية اللغة الشعرية وتحولاتها المشوّعة  
في تعدّده لألفاظ والرؤى لمشكلته من الحجر أو المصاحبه له في بنية  
القصيد كلها على أساس أن الأسطورة مرض في القدمه<sup>(51)</sup> الأمر  
الذي يجعل بنية قصيدة وظف في هذه الورقة القديمة، يمكن أن تعد بنية  
لغوية محاربة ترميزية مؤسّسة، في حال التحليل اللغوي الدقيق لألفاظ  
لقصائد وتراكيبها

ويكّن تأكيد هناك موارث بين قصيده وأخرى في صوره هذا لتصور  
مسجد - على سبيل المثال، أن الشكل الشعري للقصيدة يعبّر دوراً مهماً،  
بطريقته وبأخرى، في تفعيل رمزيه الحجر وأسطرته، شعر لتفعيله -



شعرية (مقاطع)، يبدأ كل دفقة منها بلفظ «حجر» وتقبل القصبدة عموماً، على الرغم من أنها هي شعر التفعيلة، إلى استحضار قافية الرأ- من خلال لفظ «حجر» من جهة، وعن طريق إشباع النص بالفاظ أخرى تنهي بقافية الرأ، من جهة أخرى. وغالباً ما تكون هذه الألفاظ هي يبر الحجر أو يوصل به، على نحو البشر- المهر، المطر، نور، يشور وكذلك غتل، ية دفقة من الدفقات الست بهيمة إيقاع الحجر، بوصفه قد تحول في اتصيده إلى رمز أسطوري عشائري قوري لمخصب، حيث تدعى لفظ الحجر في لفظ المطر، فله بعد معروف بين المخصب (المطر) و لشرة (الحجر)، مدام الهدف لهذا المخصب والثورة معا هو معاصرة نسي الأسطوري (الكهان الصهيوني) المهزوم نفسياً أمام الحالة الأسطورية الحديثة التي يتشكل بها مع حجر في «الحجر» أسطوري لظهوره، فكتب

بولد حجر من يدقته لشعيرة الأول<sup>1</sup> سبب من حرج لمسلمين.  
ويشمر هذا جرح ثم يلقته الشعيرة أساه مضراً من حجاج، حسب على  
رأس اثنين، يستخرج من الدفقة شعره الباليه أسطورة هذا لتبين،  
وتكتب مكانها سطر، ثمة حجر لدي سجد من أدنفه لشعرية  
لرابعه من حده نظير نسي قد يبدو عذابه من حده، كثر رمير وأسطورة،  
وهي حالة عصا النور في مكانه لظلام، أو حالة لشوة البركانية في  
مكانه السكون، ثم يصاحب ثورة الحجر لأسطورية هذه ثورة شامة في  
كل ما حولها، وتحديداً في سجاد الأرض التي ينتمي إليها هذا الحجر،  
فيشور الشري والخيال والخصى والرمال، بل نجد المستحيل معبسه  
(الأسطوري) يشور في ثورة الحجر هذه:

ثار الثرى...

وفارت الجبال

ثار الحصى...



## وحيات الرمال

وتأثر كل شيء ها هنا ... حتى المجال! <sup>١٢٥</sup>

وتعود القصيدة في مهابتها، أي في الدفعة السادسة الأخيرة، إلى تكرار الدفقة الشعرية الأولى. ويؤكد عنوان القصيدة ومقاطعها من خلال تكرار لفظ حجر أربع مرات متتالية تنتهي بها القصيدة، مما يؤكد على أن الحجر هو علامة المذهب الوحيدة التي يظهر صداها في حركة القصيدة من عنوانها إلى تكرار هذا العنوان (حجر) عشر مرات بوصفه عنواناً في متن القصيدة، منها أربع مرات في نهايتها.

\*\*\*

لا يسمي عدد شعور الترميزي "مسطوري" بحجر بني عمده في حركة المذهب بترسيمه "سبحه في تعددته". ظروف تداعها عدد انفعالي - على سبيل المثال - في موجز، في أنه تصد لشمس في شعر استعمله، مما يقر هذه سنة عامة تتروى في قصائد السبعين ومصادر وكشعري كما سلاحظ نسبا بعد لكنها غير موحدة في سياق فاعل في قصيدتي لهذا النصار وحمد الزيد، وهما من شعر التفعيلة.

نرى في قصيدة «مناقع الحجارة» لهذا النصار ثقافة تعصبية عن الحجارة، منظومة في شعر، إذ تتكون القصيدة من عشر دقات شعرية، تبدأ بـ «حجارة» وتنتهي سريعاً بلفظة تسهي بقافية ألف وراء وهاء، لايجاد الانسجام في الإيقاع الشديدي بين حجارة وألفاظ أخرى. هي المصارة، ذرة، صارة، مصارة، حجارة، جوار، عصار، طهار، بار، تحساره، دارة ومن هذه العلاقة تحديداً، إضافة إلى الوزن الشعري، تتكون الدفقة لموسيقية التي تعزف بين هذا الشعر والكلام لشري العادي.

لكن يكمن أهميه هذه القصيدة في الرؤية الشعرية، أي في أنها

فعلت "هبة الحجارة" من خلال العلاقة بين الحاضر في شتاتية الحجارة، وبين الماضي الذي يكشف عن أهمية كبيرة للحجارة في لادريج ليشري عموماً ولتوزيع العربي الإسلامي على وجه التحديد، فري من هذه الثقافة الحجرية أن جاز هذا التعبير أن الحجارة هي أصل الحضارة، وسهبا شيد الإنسان داره، وأنشأ السود والجسور والإمارات، والمدن التي ترهب حضارة واجر لإنسان بها وتعرض في تجارتها هذه الفروع والحجارة، وكانت هذه الحجارة ذات يوم أنهم بعيد، ويتمنى لإنسان حواشيها. وبها يرجع المحض إلى أطلق عبارته، وتركى لغويين، وتحدث طهارة وهي التي صبت جيش أبرهه الحبشي مهروماً حارساً عندما جاء ليهدم الكعبة في مكة المكرمة ومن خلال هذا كنه صحيح حجارة عندنا لم نعرف بيوتههم بأنفسهم، يقصد بذلك الكعبة المشرفة؟

لا يمكن حث هذه، لقميصة، حيث شعر برسبب حظوظاً من  
 خلال قراءته إحصائية بأنه لا يوجد شيء مثله، للغة «باعتبار»  
 صحيح أنها ليست من بعض الملامح الباعثة في سطره لجذرة،  
 وخاصة في محال عبادتها عند غداً ليس لكن الشاعر لوظف هذه  
 الثقافة في حركية شعرية إحصائية. كما لاحظنا عند الميمى!!

أما القصيدة حمد الرشد، إلى إبطال ثورة الحجاز، فهي تحلو من حركية الحجر بوصفه سبيحاً أساسية في اللغة الشعرية في هذه القصيدة، ويحل مكان إيقاع الحجر الخاص بإيقاع عام يتمثل في «ثورة إبطال الحجاز»، بعد أن ركزت القصيدة على فعل الثورة لتسبب في الرشد (الراجح والمرجوم).

\* \* \*

تعد قصيدة عبد الله الصيخان «الحجر» قصيدة مؤسسة من النحتين لتاريخيه والجماليه قصيدة لا تنفصه هي الشعر العربي

السعودي، فهي قصيدة مملئة بإيقاع الحجر الفلسطيني من بدايتها إلى نهايتها. بل إن من القصيدة تعريف لصوانها: «بدأ القصيدة بمعريف الحجر بوصفه عمواً، فينبش كل بيت فيها من خلال توهج بداية المشوثة في تعريف الحجر: «هو الحجر الفلسطيني منذ وقتنا هذا»»

وقد بدأ من خلال الصورة الشعرية أن قصيدة لصباح تملأ بصورة الحجر رمزاً وأسطورة، بحيث يصعب أن نجد لغة شعرية خارجة عن هذا السياق في القصيدة، ولإضافة التي تفرق بين هذه القصيدة وبقية القصائد المقررة في هذه لورقة هي ارتفاع مستوى دمية الشاعر الوجدانية في قصيدته فهذه درمة اندماج حب شاعر للحجر ورمكانيته صابرة، رقيقة بدمعة بدمعة (الكبار الصهبوس) وللهجر الهليل (الموقف العربي)، على هيئة قصيدة.

تتكرر القصيد من خمس أناشيد شعرية نرفعا، تدخل فيها حركية ثلاثة رموز هي حجر، لؤلؤ، سمكة القصيدة، الحجر لبيد، ولشاعر غيب رباحد رمز لؤلؤ حجر لؤلؤ صابرة سموية شبه انكسبه في القصيدة، من مدخل على القصيدة، وبحركة شعرية خاصة بالحجر الذي يتجاوز الرمز الثوري إلى لأسطورة ثالثة في حراء، الحجارة، والبيوت القلادة من الرقص، والعرض الحجري، وأغنية الشمس، وصوت حديجة العربي المذوق كالشمس، وتشرش مذى صبار الخليل في دم القلب الصعير، ودن حجر على أبواب البلاد لمقلد، إن هذه حركية تجمع إيقاع القصيدة ذاته إيقاعاً أسطورياً لا يمكن أن يكتبه ببساطة في كلمات بديهة محدودة، وليس بإمكاننا أن نطرق إلى الوقع من خلال رموز الحجر وأسطوره في القصيدة في حين يمكن أن نطرق بسهولة إلى لواقع من خلال هامشية رمز (سمكة الصديد / الحجر الهليل) في القصيدة، ويرى حبها دلالة قبهه لصديد على الكيان الصهبوسي، والحجر لبيد على الموقف

العربي، ورمس، العيش، المسوح بوصفه جزءاً من تيجة الصديد على لمونف  
الأمريكي وما يتقده!!

في ضوء ما سبق، ندرك أن قصيدة العجبان خاتمة عمى المركبة  
المسجحة في دانتها، والقادرة على توصيل دور الحجر - رمزاً وأسطرة -  
في بناء القصيدة المتناسكة، المفصية إلى إيقاع شعري غائي من نوع  
سهل المتبع والمباشرة ولسهولة التي نجدتها في إيقاعه هو الحجر  
للعنطيسي «أزه» ما الحجر العنطيسي «قد تعدد مجتمعة في بعض  
السطور الشعرية مثل «أغصه الشمس إلى الشمس/ من شاف  
الأعاصي» من طارت بدخله الحماضة «مع ذلك يبقى هذه القصيدة  
محكومة بحركة حجر، ولذا سمعته في كرس نسبة محروجة  
بالدرامية في لغة شعرية من نوع السهل الممتنع، كما أسلفنا!!



تسبب بعد قصيدة «فجد ألب» راجعاً إلى صوغ ذلك «سافر» بلغة  
أسطرة له، مع تسيب دمج بين لاطفد - حجر - في صياغة التحول الشعري  
أو الولادة لوسية مبغية من ركبة سرب - فوب - لذلك تبدأ  
القصيدة بلغة ولادة الانتعاضة من خلال انتعاضة (بشبه) الحجر،  
والأرض، والولد، والإيمان والفضية، وهي استعداد تؤكده بعد هذه الولادة  
الحبيبة بين عناصرها التشكيلة العلاقة القوية بين الطفل وحجارتها  
وأرضه (الريتن) في صور العشق وميضان الحان:

الآن.. يفتني من حجارته إليه

يشد في عشق الغراب

على يديه.. يحبها

تسقي بفيض حنانها.. كفاً

وطفلاً.. في مشيخته

وتسبح شجيرة الزيتون

بؤوي من يشاء - إليه

من أتياه زمر<sup>531</sup>.

ولا تنوتف هذه العلاقة الحميمة التي يعمد الطفل معجوراً، والحجر  
فهم سلاح يواجه به عدوه، عند حفره التراب (الأرض)، وإنما تتجاوز  
لى البحار فتعدهو حصياً - التراب، ومعجور البحار بين يدي هذا الطفل  
لشائر طمره المدمى، باحث عن مجده التائب فيما بين يديه من سلاح  
الحجر والحجر لعلاته سريره خمسه - يوضى محصب - به الحصيا  
والمعجور (الحجر) السلاح الذي تنتسب إليه المرميات العربية

يا أيها الطفل الفلسطيني

خذ بيدك... معجور البحار

وخذ بها الحصيا

محصبها يسك شجيرة المظلول<sup>532</sup>

هذا المجد بين يديك

ينبت في المعجور وفي الحجر

هذا الحجر..!!

وطن... يفيض الماء في جنباته

رباً ولا

يهبط خشية

سهم إذا عزت سهام «أمية»

## والله تتعصب المروءات

التي احتفلت بعزتها ومصر<sup>(55)</sup>.

إن هذه الحركة التي تجعل الطفل سيداً، والحجر وطناً، وللمعلقة بهيئتها في ثوره تحمل المعجرات (آيات الحجر)، هي البنية الترميزية الأسطورية التي تجعل هذه القصيدة في تعاملها مع لواقع تنحدر لعددي والمألوف إلى الأسطورة بوصفها أهم مرتكزات شعر التعصبة الذي يتكئ عموماً، كما ذكرنا سابقاً - على أسطورة الواقع في معامه مع لانتفاضة الفلسطينية.

\*\*\*

وفي نهاية هذا بخصوص حركة الترميز، لاسطرة في شعر التعصبة لا نجد هذه حركة كذا<sup>1</sup> في قصيدة منجدة بطي على كف الحجر، بل بدية كشعري عفا سهل في نهائيه الشعري، لصيحات، ومصدر<sup>2</sup> تشكل حركته في القصيدة من خلال حاج لسؤال التعجبي لدى صدى من حجر طفل في ساحة لموحه نقي نهر كل ما حولها، حيث يتكون لايقاع التعجبي من همزة التسمية وه أم<sup>3</sup> لعاطفة التي تشارت بين ما بعدها وما قبلها في الحكم في صو. هذا النماذج التعجبي تسيير القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، وهي تمثل بنحوالات الطفل والحجر في معاني الثورة، والتجديد، ولإبهار وتصليح الأثر وتروعه،...!!

وتشير بدية كشعري في نهاية قصيدتها إلى بساطة بوزانية عفوية طعن الاسفاسية في مأساة الدامية، وهو يمشي نور ملحة وطمة على كف الحجر، به بعد هذه العفوية قمة الروية لإنسانية التي تجعل لشعر يمشد إلى هذه الانتفاضة بوصفها رمز لانتصار لإرادة إنسانية

على عقلية اله الشر الشيطانية الماثلة في الوجود الصهيوني بوصفه  
مرصداً بعدد الساريج لمسور، وعقد النقص والنعمة لشي خلفها هسر،  
فانتهكت حرمة المواثيق الدولية وشوحتها، فكانت الانتفاضة في صورها  
مثل ولادة الرسل المبعوثين بمعجزات الخير والعطاء:

طفل أم إهجاز يبعث...

لمعهد الحرمه للصيقات الدولي

وبعائغ عقد النقص،

وعقد النعمة

وأولاداً خلفها «عقل»

عقوبة هذا الطفل الإهجازي

توصد مأساة دامية

لقائية هذا الطفل النوراني

ترفض تاريخاً ميتوراً

تكتب ملحمة الوطن

سطوراً.. نوراً

تنقشها على كلف الحجر<sup>(56)</sup>.

\*\*\*

من جهة أخرى، تطلق حركة ترميز الحجر وأسطرته في قصائد  
التعبية (قصائد عبدالمه بن إدريس، وعبدالرحمن لعشماوي،  
وعبدالرحمن لسويد) من سطلق الصوب المبشر لحجر بوصفه لطفل  
الحرس على المقارمه والثورة في قصيدة بن إدريس، أو بوصفه جراً من

صوت لشاعر المهيمس على اللغة الشعرية في قصيدة العشماوي، أو بوصفه موهوباً بفاعلية في قصيدة السويداء.

وبعد هذه الحركة مباشرة في هذه القصائد سبباً رئيساً في إعطاء الحجر قيمة زهرية مثالية تقريبية، دون تفعيل حركة هذه القيمة لمرمية المتألمة إلى درجة الحركة الأسطورية ذات الإيقاع الإبحائي لا مباشر بوصف الحجر بصفات مثالية مبالغ فيها (عند السويداء)، وجعله لساناً لصباحاً (عند ابن إدريس)، وسلاحاً يحقق بداية لطريق إلى العلاقة الحميمة بين المصحف والسيف (عند العشماوي) لا تعطي قيمة أسطورية غايه في قصائده، يمكن بصورها في لسان غير مباشر من خلال إبهامات اللغة لا دلالاتها المباشرة أو المباشرة محسباً!

ومن ثم، فإن حركة الحجر في هذه القصائد تغدو حركة غير متلاحمة (لها صفة جيت نعل ب يسبح شعر سعودي امام الشاعر في أسطر. اب مرمية، قد لا تكون على صفة حمية بحركة الحجر ليس جيت نظر في قصيدته، في عتب مدققة شعرية لميكافيه على أنها جده مصره لا جده محسوبة وهذه الوحدة لأجبره (لعضوية) تكاد تكون شبه متحققة في قصيدة التفعيلة، بصفة إلى تحقيق الوحدة الشعرية فيها

في قصيدة لتفعيله يوجد - عموماً - دفقة شعرية مركبة، وهذه الدفقة قد توجد بعضاً في القصيدة العمودية، لكنها بحكم قيود إيقاع البيت الشعري يستألفها في أحيان كثيرة - خلافاً من سجع اللغة القصصية - مما يؤثر على تطور درامية / حركة الحجر بين الترميز والأسطرة، فتعذر المباشرة في جهة، واللغة لمصفاصه من جهة أخرى، عاملين من بين لعمول الأخرى التي تؤثر على إيقاع حركة الحجر في القصيدة العمودية، دون تعميم!



### التركيب والمخالصة:

تأزلة «الحجر» بين الترميز والأسطرة هي أربعة سياقات رئيسية، هي العنوان، والصورة الشعرية، والعلاقة مع حوله، وحركته في بيئة القصيدة. وقد حاولنا من خلال هذه السياقات لأربعة توضيح الأسئلة المهيمنة الثلاثة لسي طرحنا في مدخل هذه لوزنة، وهي - بوصفها قصيدة إشكالية صورة الحجر الرمر في بيئة القصيدة، وأبعاد تعالته مع ما حوله من لأطفال ولأعداء، ولأرض والآلهة والإنسانية وتحوله من الترميز إلى الأسطورة في ضوء أسطرة الواقع واللغة.

رأى دلالة لعنن إلى شب إلى - الحجر شكل علامة مركزية في القصيدة، بين به رمز رئيسي - على أن نفسه: الحجر، ن يكون الحجر عموماً به - داه برمتها، على لصور، تسمى إلى به لا تنقصه لعربية بمسططيه وعبر ساء كم يرتفع شدد برسط الحجر بالأطلس بمقتهم يس وسأ هذا لظن به الترميز بمسططيه الشعبية لشي اتحدت حجر سيات لا يمد في موجه صعب - تكيل لصهيوني لمادي.

وتعد الصورة الشعرية الخاصة بالحجر من أهم السياقات الشعرية التي دفعت الحجر من مستوى الترميز فقط بعد تعي التقريرية والمألوف إلى مستوى لترميز الأسطوري، بحيث غدت صورته متجاوزة، إلى درجة كبيرة، حقيقة كونه سلاحاً محدود الفاعلية في الواقع الطبيعي أو العيني، فأبداً صورته تحمل تأثيراً أسطورياً في جو الاستعصاء، وهي مصدرها المعوي على عدوها، وهذه الصورة الشعرية ن دلت على شي: فأبداً تدل أول ما تدل على رغبة دفيه لدى الشعر - كلهم في الوقوف بجانبه، لسمول الشوري الإنساني لشعبهم المصطهد في مواجهته - الحق والإنسانية، فصار لشعر - حرباً مهماً من هذه المعركة الإنسانية على

الرغم من محدودية تأثيرها الواقعي في عذوها، لكنها تبقى في الصور الشعري جرأً من الواقع المعلوم الذي يسجل صباهة الهرمّة التي حملها سكة حبريان 967؛، روية تستشرف لطريق الجمعية إلى المستقبل المشرق في تحولات أكثر فاعلية لمعجز، سرها أكثر أسطر من حلال لعبيات الاستشهادية، حيث يصبح الواقع من الباحية التصويرية أكثر أسطرة من الأسطورة أو من الشعر / التخييل نفسه!

ما علاقه الحجر بما حوله، فقد بدت علاقة حميمة، تتجاوز الخالوي والمادي إلى الأسطوري، وخاصة في مجال لعلاقة بينه وبين كف الطفل التي أعطت الحجر ابعاد الاساسية دلالة العسقة في عدله الانتفاضة ومشروعيه مركبة في موجه بكن حشري يدور كثيراً - كما بدا في الشعر شعري جسدياً وعصياً من فاسه مداه الحجر في كف لأطفال كن يركبه في سبيها خمر لطفل بدت تجر تعامها فبحيث لا يرضى عنها وحسب، ومن الانتفاضة رمياً للآلعات بأه من بحس مدى تنص من مؤب عصابة الذي رأياه في عاب لاه وعككب به سب قد دحل لشعراء الذين يكتبون القصيدة يقسمون د يتهد إلى قسمين قسم مع صير الأمة لعذب عن مجاراه الانتفاضة، ولقد الأحر انفعلي بالانتفاضة وتحول إلى حرر منها من حلال الحب والتطلع إلى مصر الحتمي المقبل في لرمس انقاد؛ مادام في لأمة هذا البعد لانيعائي الإنساني المقادير متمثلاً في الانتفاضة العربية الفلسطينية الشعبية!

وند انصح لنا، أن حركة الحجر في بينه القصيدة من عموها إلى آخر سطورها، تعد حركة محورية، يبدو منها الحجر، في جل القصائد، هو اللفظة ودلالة معاً، بحيث رأياه إيقاع القصيدة الأول، وتنوع بها انتها، ثم ريمد سوجه هذا الحجر؛ ليعبر إيقاعاً أسطورياً انطلاقاً من مفهوم

أسطره لوقوع وما يجدر ذكره عما إن قصيدة التعقيلة تعد أكثر قرباً من أسطرة الحجر قياساً إلى القصيدة العمودية التي مالت إلى لتقريبه والمباشرة على وجه العموم.

لا شك أن تجربة الشاعر ومشتواه الشعري، يؤثران في بناء قصيدته، لكن خصوصية الشعراء في التجربة الشعرية والمسمى لقصيدة لهذه التجربة، لا تجعل الشعراء يختلفون في تصور العام بخصوص رصية الحجر وفاعليته في بناء القصيدة الشعرية، فكذلك تأثر تأثراً يجانباً بمسألة الحجر بوصفه زمراً اسباباً للانتفاضة لشعبه، وأن جميعهم يعتقدون في سباق أسطره (أو الظنوج إلى أسطره) هذا الحجر الزمر، وعدد ندرته نوبه ساجد، نادر، نادر، في نوع على الرغم من أن هذا النوع كما ذكرنا مراراً هو نوع على نادر هو نوع متجلبل بل هو نوع على نادر، لأن سباق الواقع الحربية لا يمكن توصيفه كصنف محمية بمرحلة فنية، فكان التجهيز العسكري غير لائق به تعدد زمرة سباقه سباق، ضرورة التسلط نفسه، الذي يبدو أنه سيكون أوجه من «بقي» الشاعر، أو عرعب بما يفرضه هذا لكيان من رموز صهيونية مارست العجز في شبح صورها.

والسؤال الذي يطرح نفسه هل الشعر يظم الانتفاضة العربية لفلسطينية شعبية عندما يجمع أكثر من طاقاتها في تعين جانب النصر على حساب تهميش جانب الجراح والآلام؟

قد نجد من يقول: إن الشعر يجعل من الصحة بطلاً خارقاً!!

يمكن أن نعترف بهذا لمصور حزنياً، انطلاقاً من أن السرد في مواجهة لشعر ميل إلى توصيف الأشياء في سياقها الواقعي اللافت، فيبين على سبيل المثال قاعدة الامعاء يحدب سلبها لكثيرة قول هذا الكلام في ضوء قراءة كتبها قبل عشر سنوات عن الانتفاضة في الرواية

العربية الفلسطينية، وله نشر اثنتي عشرة مجلد لجزيرة التي نشر عدد حلقاها منها مقدمة الدرسة، لأنها كانت مقدمة ضد الشائع عن الانتفاضة، اد اتصح لي من قراءة الروايات أن ما يحس في رمكابة لانتفاضة أكثر بكثير مما نرى، ولم أكمل الدراسة فيما يتعلق من روايات، لأسى شعرت حينها أن جمالية الانتفاضة قد سمحت كثيرا، إن لم يسا إليها في روايات كتاب فلسطين يعيشون داخل فلسطين المحتلة!

لذلك تبدو اللغة الشعرية معايرة لما يمكن أن يكتب في السرد، ولا يلام لشعر، في هذه المعايرة، لأن الشعر دقائق من المشاعر التي تجدب الى فكرة أسطورة المقاومة وسماتها، لا معنى الشاعر بعد ذلك أن كان هناك حس، ربح حساب نظريته عشية «وحسبه» لغة شريفة من هـ مرور من شعر كنه إلى مصر حجر والظن رزمكابه أسطورة إيجابية في سياق الانتفاضة العربية الفلسطينية؛

## ورقة المؤتمر (الملخص)

### (1)

عندما نوت الكتابة عن «الحجر في الشعر العربي السعودي» حاصرني فكرة البحث عن إشكالية نقدية لم يطرح في هذا السياق، فكانت إشكالية الحجر بين الترميز والأسطورة في نصري - محقق هدفين:

**الأول** أن يتأكد البعد الترميزي لكامل الحجر؛ بعد أن جعلته لانتفاضة العربية الفلسطينية مرآة إنسانية للمقاومة الشعبية، ومن ثم عمله الشعر مرآة أدبية رئيسا في جماليات أدب الانتفاضة

**الثاني** أن تتطور جمالية الأسطورة من خلال العلاقة المهيمنة بين

الواقع للعنبر والمتحيل إذ كثيراً ما نجد، في ظروف القصص العربية  
لبنسطينية، أن الواقع أكثر تحيلاً من المتحيل والتحيل

في جانب الأسطورة تحديداً، كانت في ذهني قبيل لشروع في جمع  
لقصائد التي تتصون بالحجر أو الحجارة، ثلاثة أنواع من الرؤى لاسطورة  
لترائية عن الحجر:

**الأولى** حجر «سريف» الإغريقي الذي يخرج سريف من الوادي  
إلى قمة الجبل، وتقبل أن يمس به إلى القمة بسقط عاتداً إلى الفاع،  
فيكرر هذا الفعل بوصفه عذاباً لسريف على دكانه ومكره به.  
وهو يبدو سريف لا عسى نفس خطاً كما سرف حد لب حشيش  
البنسطينية من سريف بنسطيني الذي يجد . . . من بعد أمثارا  
آخر في روح لو في حلال كل مرة يخرج فيها نفسه من قمة الجبل  
الفعلي أو العنبري

**الثاني** حجر لفلاسفة سحري، أو حجر أحيائي «الكيميائي»  
الذي يحول معادن أرحمته إلى معادن قيمة بل ينعبد لسيد إلى  
الشبحوه وفي هذا سبب منظر لسرف حجر عربي بنسطيني  
على طريقة حجر لفلاسفة، دون أن يكون لديهم تصديه السداح بين  
الحجرين في الوعي على أقل تقدير!

**الثالث** حجر تيم من قبل الجاهلي «لو أن العنبر حجر» وهو  
حجر إن حصرت فيه درجة من «البلادة» الفعلية من خلال الشمس  
المتحيل، فيه قد يهي ابهاً مطلق الصلابة التي لا تكسر أمام صروف  
الدهر وبوائيه كما يكسر البشر..

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنو الحوادث عنه غير مكلوم  
عندما بدأت أحلل القصائد لعشر التي احتربها بوصفها عينة شبه

عشوائية من بين ما يقارب خمسين قصيدة في الشعر العربي السعودي تعبر بالحجر أو الحجارة، كما أسلفنا، اكتشفت أنه يصعب أن تقرأ القصائد بوجه الحجارة سيريف والعلامة وتبين: إذ يدب هذه الحجارة كأنها تدعم بعضها من خارج القواعد إلى داخلها، لأن مثل هذه لقمة لا يصلح فيها مثل هذه العبء العشوائية. لذلك أحسب هذه الحجارة لأسطورية، على أمل أن تكون مجال قراء أخرى في الشعر العربي السعودي أو في غيره.

بدأت لتفاعل مع النصوص من خلال قصائد الأسطورة لأخرى لتبيّن تعمي لتداخل بين الحاضر، التراث من س، مضطج بقدي مسعود بين أسا يعيش في مكانة عربية بعد هذه الأساطير القديمة. أحياناً - أقل أسطورة من مسعود الحاضر، إذ س لو هربا - عر من استقبل - بين «شار» يوسف حد من هذه تارة نفسى ندس عديو سيريف الإعرابي من التمر، بين «سار» - سرحه إلهياً سحرى من أن يدمر سيريف العربي المضطجى بحد يكمل كعد أن سار من التراث أقل إجمالاً وشاعة من شارون في الحاضر!

ولعل ما يراء الشعراء العرب المقتسمون اليوم من سوداوية في رمكابه عالماً لسفلي المستقب، أو ما يمكن أن نسميه بهير الذات في مواجهة الآخر / الفعل الصهيوني ومستحيته، على الأقل ما بين «سكة حريرا» وأوهام «أسلو»، بشكل الدفاع لدي جعلهم يرون في الانقفاصة العربية المضطجة اكتشاف حقيقيا الحجر الفلاسفة، بوصفه الفردوس المفقود في رمكابه لانهيار، وهما أيضا مسجدة محس حديثاً لحلم لشاعر الجاهلي تيم بن مقبل «لو أن الفنى حجر» على أساس أن الحجر رمز إنساني للمقاومة لشعبية ثم مسجدة اتفاقيات أسلو - في التصور الشعري - تتماثل مع حجر سيريف بوصفه تعبيراً عن «مفاوضات

السلام الوهمية» التي ما إن تعمل إلى قبيل القمة حتى تدحرج إلى قاع أكثر انحداراً مما كان عليه في زمكانية سابقة!!

(2)

على أية حال ، يتداخل في هذه القرية القديس ثلاثه عاصر ، هي

- الانتم صفة، وما يملكه من صراع عميق مضطرب؛ لانه غير متأكد من قوئ الخير والشر.

- اللغة الشعرية، وما يملكه من تحبيل عميق وأسطوري أيضاً، يختص  
فاعليتي الخلق والإبداع.

- الترميز والاستدعاء من مكانه من الأبحاث الحديثة

في ضوء هذه العناصر تبين، في وقتي التدقيق، ثلاث إشكاليات

الأولى تقوم، سيرة تليها مع بعض الأسطورة، وهي أهم مقومات سيرة شخص من سيرة الآخر، لأنها لها قدمت القصائد للحبرة، على وجه العموم، المحر في صور شخصية ونحوية جمعت أسطورة معاصرة بكل ما نصه الأسطورة من دلالات الأساطير، والمرادفة والظلال والمعبر

الثانية: كثافة العلاقات التي جعلت القصيدة بيئة مثالية إلى درجة التعقيد الفلسفي التي تريب لغة القصيدة متدفقة متحركة على ما عرف بشعر الماسيات. لذلك نحوي لقصائد إسحاق إلى الحجر عذة رموز أخرى لا تقف أهميتها على أهمية الحجر في تشكيل بيئة لقصيدة لكلية، وس هذه الرموز: الطفل والأرض، والآفة، والعدو، وذات الشاعر وتعد لعلاقات لكثيفة أنتشكبه بين هذه الرموز وغيرها هي أهم سمات شعر





كبيرة، لقصد منها تعريف المعجزة واستيعاب حدوثها في واقع لم يولد فيه لمعجرات مد أرمه بعيدة. لذلك يتوقع أن ينقب العالم رأساً على عقب أحداً. بهذه الظاهرة الانبعاثية التي تولد من رحم حجر العلاسة على وجه التحديد!!

وكذلك يولد الحجر عند مسافر في قصيدته «المجد أنت والحجارة صولجياتك» من رحم مكابية المقيمة، بتشكيل صوفية العلاقة بين الحجر والنطق من خلال كونهما لسيد لمقد الذي بهجل ونحدث على يديه معجرات النصر.

بمكر القول إن قصائد الصالح القبي راسد وكشعري تحقق هذا الأسطر لأغنى من ين يحضرنه بتميمه سبع، حيث بعثت هذا نفس الأسطوري في قصائد لتفسيه لثلاث أخرى، وهي قصائد حمد يرد بعد "سنة" سبعة عشر عاماً من لي اللغة المباشرة لمروره. ومع ذلك فإنها لا تصور حجر سيب عتلاقاً من المبالغة في عمل. بعد سنة من هذا الخلق الشهواني، ومحمد أحمد بدلاً من عيب لانه: بهر من حمد لتعب منظومه تاريخية تبين دور الحجر المهدد بدهابه التاريخ البشري إلى يوم الانتفاضة الأولى!

وقبل القصائد العمودية لثلاث المتبقية لكل من بن إدريس، والعشماوي، وعبد الرحمن السويد، إلى عطية لشعر التفعيلي عند الحميد والريد والنصار! لأنها تسي رمزية الحجر القائمة في المقاومة على حساب أسطره. فبقيت قبسه الحجر قبل إلى الرمزية أكثر من مبداه إلى الأسطورة، انطلاقاً من أنه اللغة الوحيد لصناعة لمواجهة في النصر الوجودي والمباشرة بجمعية النصر..

من لصعب أن يحيل هذا التصور في المقارنات بين الشعر العمودي

والشعر لتفعيلي في تعميق الأسطره او تهيمتها. إلى الشكل الشعري، فالبساطة في تصوري تتعلق باحتلاق شخصية شاعر عن آخر، لأن الشعر التفعيلي، كما أسلفنا فيه مستويين، أحدهما (الزبد، وحديد، و لصار، لا يختلف كثيراً عن مستوى الشعر العمودي (البن دريس، والعشماوي، والسويداء).

ومع ذلك نبقى الأسطورة والفرمير كما هو معروف، من أبرز الخصائص الفنية التي تميز شعر التفعيلة عن الشعر العمودي.

#### (4)

تشكل صورة الشجر من خلال لصفاته كلها، دين الترميز بين قصيدة وحرى بنى عدد صفات متضادة معجزة تحمل قد حجر قنوره ترميزية أسطورة منها في حبه بعه بفرح - كر من هذه تبادلات أنه مظهر البشر ونفسه - لا، لأنه للغة لأعنية، ولأسطورة، الجحش والاسود، والأعصار، والبركان، والرياح والحديث، والوسام، والإنسان.

ولعل لوقفه لتأنيبه عدد الدلالات العميقة لهذه الصفات وغيرها في سياقها د حل اللغة الشعرية مشرب أن الحجر أسطره لا علاقة بها بالواقع الفعلي الماثل في المعاناة العربية الفلسطينية، المصدا إلى حد الحياة على دمة موت إن حاز هذا التعبير الشعبي الشائع بين الناس في فلسطين.

كما تعد أسطره الحجر من خلال علاقته بما حوله إشكالية رتبته في القصيدة كلها، فهذا الحجر في حد ذاته غير مهم، مما يعني أنه اكتسب صفاته لمهمة من خلال سياقات رمكاييه ولادته، والكف انتي تحمله،

والوحده الذي يتلقى وصيته، والكف البليدة المعاجزة عن حملها، والنعمة التي تمنى به ..

فقد نظر الشعراء إلى ولادة حجر الانتفاضة من مطنى الانبعاث من رحم اليباب والرماد والظلام، من هنا نجد في شعر زمكانيين زمكايه الموت قبل الولادة، وزمكايه الحياه بعد الولادة أو الانبعاث من صفات زمكايه الموت لباس، والاحدار، والباس، ولقهر ولقيد، ولصعب، والجراح والهم، واليكاء، والصمت والركون، واليتيم، والشكل، وليلاده، والشجب، وتاجرة ثم يحدث التحول بعد ولادة مرمى زمكايه حسب جدیده، يمكن أن ترى بعض ملامحها في صفات الحجر السابقة

تعد كذا مطنى مبسطى كذا مطنوره مظهره وهي تحفحق  
إغداراً صحران سبب تماثل مع مخراب الرب من مظهر لشعري  
أما السبطان مخرجوه فهو صبر، ك مكن صبره مطنوره سدفق منها  
الدماء جدياً ويعلل في هذا خلافاً لما يشهرها من الأعداء لأن حد  
لشيطان 'سكن' صهيوني من مظهر محسبه يديه مستجدة،  
متعطشه حياه طافه بانه مصفيه حديد كونه منقده، لعه،  
قرويه، 'نحوانية، عقرية'. تستحق الزهم حتى الموت أو تفر إلى غير  
وجهة!

في الأحول كلها، نحن أمام لغة شعرية ممتلئة بالقاع الأسطوري،  
ليس في وصف الحجر محسب ربما أيضاً في وصف الطفل وبغيبه  
لصهيوني، وكل ما حول الحجر ولغة الحجر!!

## (5)

في ضوء ما سبق يمكن أن نقول:

إن حركيه يقاع الحجر يهيم على القصائد التي تتصور به وحده،

رُعي قصبتي: الصباح والعقبي. فعيهما يتكرر الصوان في المتن، وتكرر قافيته وتعدو المدقات الشعرية مليئة بصورته، ومن ثم تتشكل حركته الإيقاعية لفظاً ودلالة في اللغة كلها، بعبير محور سيج نص، بما يشكل دلالاته الأسطورية بوصفها قيمة مطعمة في اكتمال ثوره الحجر عند الصبحان. ويوصفها رمزاً للحصن الأسطوري المتماثل مع لطر في سياق الخلفية التصويرية عند العقبي.

أما لقصائد التي تتعمد بالحجر والطفل صغاً، فإسا نجد فيها، ملحمية العلاقة بين هذين الرمزتين المتماثلين، كما نجد فيها أسطرة في بناء العلائق الحسية من مثل: *رحم يظهر قد لعمرو صبحاً في* حركة قصدي *مادر يدعه كعري*. *به نجد في قصدي سارياً في* الأهمية بين حجر الطفل *يأخذ يدهم قدس* بينهما لا يها في سياق صبحي أسطوري *رمي له حجر طعناً* *يقتل حجر* وتبدو حركية في نهاية المقاد مسكونة بخلفية أسطرة مبررة في *الصبحان* والحصن في صكاسية نبيذ *من سيرة صبح* *سديه حمر عني* *مبطارة الشو* لذلك تتبدى الحركية الأسطورية في هاتين القصيدتين حركية مر وغة محتاج إلى احر بعيداً في سيج اللغة للتعرف إلى الخلفية الأسطورية الحسية بوصفها تتماهى في اللغة الشعرية!!

كأنني قد هيئت في المقاربة النقدية أن القصائد تتفاوت فيما بينها في تفعيل أسطرة حركية الحجر وما ذكره هنا من اشارات توصيفية عن هذه الحركية في قصائد الصبحان، والعقبي، ومساءر، وكشعري، يشكل دليلاً على أنها عادة عليا في أسطرة الحجر، ومن ثم فإن بقية القصائد بعد ذلك حركية محدودة قياساً إلى حركية قصائد الأربع المشار إليها.





- 18، بديعة داود كشمري إفا الرمل أهر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1995، ص 55-60
- 19، عبد الله بن إدريس لإيجاد بلا م...، دار شبيبا، الرياض، 1419، 1998، ص 46
- 20، محمد لطفي البرسي، كتابات لغات و الفلاكي في النقد والشعر، ص 179
- 21، عز الدين سماعيل الشعر العربي شاعره، ص 99
- 22، ينظر لذلك: رواقين، الأسطورة، ترجمة صادق خليلي، منشورات هيئات، بيروت، 1981، ص 9
- 23، محمد شاهين الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص 16 يذكر عن معتقدون بهذا الرأي لبعض شراوس، رولان بارث، ج. ساجي ومون بشار، فالينسكي، دزوكهام، ساوس
- 24، يقول محمد شاهين «أهم ما حدث للأدب» «مناصرة» هو إزالة الحدود، بين أسطورة والأسطورة على يد الترميز الذي ينظر إلى أسطورة من جديد، أسطورة و ليس أسطورة في طوره، بلأ الفرغ الذي يخلق في حركته، سمعته لتفسير عن شي «الأسطورة» و الأسطورة، ص 14
- 25، انفسه، في ثقته يعود في 77، ص 14
- 26، عده - 20، في 10، ص 14،
- 27، عده - 20، ص 14،
- 28، نفسه، ص 91
- 29، نفسه، ص 52
- 30، عبد الرحمن صالح عشتاري، شرح في رضى لاكتار، مكتبة مطبعات الرياض ط 2، 1412/1991، ص 168
- 31، محمد صالح صالح مصافر، عند بعض شعراء رضى في مفهوم رضى، 1418/1997، ص 83-84
- 32، عبد الرحمن صالح العشتاري، الشيوخ في زمن الانكسار، ص 169
- 33، محمد بنه بشار، 20، ص 14، ص 14، 1991، 411، ص 46-47
- 34، بديعة داود كشمري إفا الرمل أهر ينظر تفصيلا، ص 55-60
- 35، نفسه، ص 55-56
- 36، أحمد صالح الصالح (مسافر)، عهده يتجلى فيها الوطن، ص 84-83





ظهر اتجاهاً أدبيين في بداية القرن العشرين (الفن للفن والفن للحياة) والبعث أطلق عليهما (المتحمي واللامتحمي) ودار الخلاف بين القاد على ماهية الأدب (شعراً ونثراً) هل الفن وجد لخدمة الحياة، أم أن الفن وجد ليكون قساً وكفى، ليس له علاقة بعمود الأمة؟ ومن هنا نعلم القدر إلى قسمين فمن يرى أن الفن يقدم الحياة، بمعنى (التوظيف) ويتفق من ذلك ما يسمى التوظيف المباشر، فالشعر خطاب، ليس لموظف توظيفاً مباشر خدمة عمود لغويته والحوية بمرعبه كمنظومات البحر ونفريش رنداج، ثم في بعض من هذا خدمة لتلك العلوم من احتسب أدباً فسيحاً فمن شدة العري بعبارة وجبة لهذا المورد

وأشبهه غيره بعض بعبارة حفظ شعر مركبة على الأوزان الموسيقية، والتحمي به في كل مناسبة فالعلوم في ذلك الوقت - تقوم على الحفظ المباشر والابتناء العوري، يصرف النظر عن التحليل والاستنتاج وظهر المنهج الأدبي الثاني كرد فعل على المنهج الأول، الخالي من الخيال، كعصر مهم من عصور المتعة لعبية، وأن الفن صار هادماً مطيحاً مطلوب الإزالة لثقل الحياة، وبالتالي تحول الشعر إلى آلة صماء، في يد من يحس التعامل معها ومن لا يحسنه، ولم يعد الشعر يحمل لدلالة العميق، لما اعتراه من المظلم الخاوي، وحتار الألفاظ البلاغية والترضيع، ليتحول إلى دروس في النحو والمذائع والإخوانيات، ولم يبق من القصيدة إلا لورر لغوي صي، وهذا ما كان يعرف بالنص

للحبه. وعندما ظهر النص لفت أنفوق لشعراء في الزمر والرومانسية  
 لحاله البعيدة عن شئون الحياة وبالمظهر إلى كفي ميران الإبداع. ما بين  
 الحياء - كعصر الوجود - وبين جماليات الفن. نجد ضرورة الجمع بين  
 الطرفين. لتكتمل الصورة الفنية في خدمة قضايا الإنسان ومحيطه العام.  
 توشبه صورة الفن الراقي والخيال العميق ويرى البعض أن الخيال هو  
 جوهر النص. سواء اتفق والحياء العامة أو اختلف معها. المهة المسعة وبعض  
 محترمي هذا الرأي. لكن لنا عليه الكثير من ملاحظات. ولم يعد الخيال  
 من المبالغة أو أنه يقوم على الكثير منها. وأولها ما يراه البعض على  
 أنه خروج من نطاق الواقع والحقيقة أنه لم يخرج من توقع بصفة كلية.  
 فالمصيبة من وجهة نظرهم أنه كان يرى نفس ندائع في معامراته  
 لسانيه من عدمه كـ هادي من نفس موصوفه. منه محمد شكرى  
 الذي عثر في حـ ربه بكفيه في الكثير من كـ من عمره. عربس  
 لشعرية لكن لجمال لا يهـ إلا بهـ. وحة من وجهي النعمة له حده. وري  
 يصبح غبار حقيقته في روم من لاهـ. ريكس صحيح إسـ رى أن  
 النص لدى لا يدهش المسبق لا يعتبر نصا بالمعنى الحقيقي. وبكى  
 في نوع من دهمه هن في دهمه لا مكب عدم لا يور منه واعتبره  
 البعض ضحا ليس بعده قبح؟ لا أعقد أن هذا هو نص المدهش. فلو رى  
 الأولون فيه حبرا لما ترددوا في ذكره. لاسيما وهو موجود في حياتهم كما  
 هو موجود في حياتنا. ولما في النص الفر من المثل لأعلى. ذلك النص  
 الذي مرل بما يدور في حياة الناس اليومية ويغمر راقية هي لنعمه الأدبية.  
 التي يتكلمها لشقون فما سر تلك الدهشة؟ هناك أسباب كثيرة أولها  
 وقعية لسبب. حيث يحاطب المثلي بما يفهم وما يدور في ذهنه في الحياة  
 اليومية وثانيها. سلامة اللغة وقوة العيار. وهذا هو البيان. الذي وصف  
 به لمرن لكريم. ثم لما أن نسأل عن سبب هذا. لنصوص الجاهلية وما  
 بعدها. فمجد لجواب فيما توفر فيها من الشروط السابقة. فذاكرة المكان

والبيئة والرمز وفوه التشخيص، وغير ذلك جعلت من النص نصاً مرتبطاً بالذاكرة، ويحصد مما تقدمه إلى أننا بحاجة إلى الرهط القوي بين الواقع والخيال في النص لغني، كما أننا بحاجة إلى تجديد صورة لواقع اليومي، وما يتفق مع معطياتها. فالأغراض المباشرة، مثل المدح لمجامل، وشعر المسببات، والشعر الموظف في خدمة علوم أخرى، والنثر الوعظي، لا تقوم على خيال جميل يكسب النص قيمته الفنية، لأنها تقوم على ركز واحد من الطرفين، وليس فيها حرارة الشعور بالعاطفة، والهيبة والتكيف بسلطان على بناء النص، وبالعكس منها ما يقوم على الخيال البعيد عن الواقع.

المحور الأول حول توصيف لشعر لمجرد سرشته، هو تقديم للشعراء لسبعين من الخليليين وحسب المعاصرين فهي طيبة عرقت في لتقليد، وتوظف شعر خدمة المقدوات التي حرس دي لم بعد مستعملاً لباء. ما نخرج أناني ذلك حول إظهاره اللامعية، ولم يكن بعيد عنه عن الأول. كما يظهر بطلان لا بد حثت عنه في يبرز الجانب الشرقي، ومحاولة الشعراء بعد الحدود وقبلة، مجتمع إلى أسير الصين بسند، يرتدي عن طريق نعمة وندى بركب لمصاولة لعرية، ولعالية أما المحور الثالث، محول توظيف شعر لشكوى ومدى تأثير الشعراء بالظروف المحيطة بهم، وثمرت هذه الشكوى من لجيل الأول إلى الجيل الحالي، وهذه سمه من سمات الشعر أم الرابع محول توظيف الشعر في افتتاح العرض، كتعبير عن واقع يعاينه الشاعر ويصطاد من خلاله ما يريد الوصول إليه، وهذا المحور يعلف عليه لتأثر بشعر المسببات، من الناحية الفنية، إلا أنه أرقى منه، لسبب واحد، ذلك أن هذا اللون يعبر عن لشاعر وليس عن حال المسببة، فهو شعر ذاتي، وليس موجهاً من الطرف المعالج، أما الخامس، فيعني بعمق المكنان، ومدى تأثيره على الشعراء، كمتلقي ومتجسجين وقد اهتم هذا البحث بشعر

التياب، ليس له نتج لهم العرص للظهور، بصرف النظر عن جودة شعرهم من رداً عنه، ونحن لم نعالج في هذا البحث النواحي الفنية، ولا ندرس تقويم شعر الشعراء بقدر ما نرصد واقعاً جديراً بالرصد في مرحلته من شأنه مرحلة لشعافة العربية تعبيداً ولأن البحث معيد بزمان ومكان محددين فقد حاولت اختصار الكثير من الشعر في هذه المرحلة، واكتفيت بالإشارة إلى بعض الشعراء المعروفين من قبل، ليكون للجدد مكان واسع وإثله من وراء القصد.

## ١ - توظيف المفردة التراثية:

لم يكن لشدة في المصنعة العربية السعودية محدداً لا ميسرة، حين ظهورها من شمس الأول من القرن العشرين. بهذا سبب ظروفه التي جعلت من لادسة شاعراً مبدعاً مبدعاً من قبله من الأدباء والسعداء. لم يكن مرساة ذات طابع معين من ظهور الصاعدة السعودية، التي بدأت بصحيفة «المعروف» التي ظهرت على أنقاض صحفها عليه نسيان في العهد السعودي كان الكتاب والشعر، بشؤون ساجهم في الصحافة العربية، في عصر وبلاة الشام، وعدد<sup>١</sup> ولهذا ظهر الشاعر لسعودي مبدعاً لم يهده من لشعراء، مقتفياً آثارهم، بسبب تأثره بالشعافة العربية الموروثة، من ناحية، وعدم تمكنه من توظيف المعطى المحلي، من ناحية أخرى، وابتعاض بقصد الموهبة لقبية الإبداعية، ولم يستطع الاعلان من هذه المرحلة التعبدية، للأسباب التي أشرب إليها، لأنه تأثر بالقراءة، ولم يستطع احترق حد لسط الشعري في بناء مفردات جديدة، لصعب الثقافة الجديدة، وصيق محيطها المحصور في محط عروسي محاط بأسور البلاغة الحاربه من المعنى، مما جعل لكثير من القصائد يتحول إلى نظم بارد، مرحرر بالبديع والجدا

والطباق في محتوى فارغ من المضمون، يقوم على تركيب لغوي من لفردات القديمة على موضوع جديد، بل إن اللفظ يستعار بمرته، في غير الاستعارة المعروفة في البلاغة العربية ولا يوجد تردد العبارة، لسي سار عليها المصنف. في العدد العديد (السرفات) تلك المفردة لتفعيله على السمع، وقد حولها لمقد الحديث إلى (المعارضات) وهي لفردة لشائعة اليوم، على عدم دقة معناها. فالعمل (معرض) سار حذاء، وعارض فلان مثلاً أي سار بجانبه أو اقتصر أثره<sup>22</sup>، وما يجده صوره طبق لأصل الشاعر آخر، خاصة في مطالع لقصائد، ولا تطبق هذه المعارضات، في الكثير من الأحيان، أما في البيت بكامله، أو في المفردة الموضوعة، لأن لفردة لم تعد لها حركتها لا تطلق على بيته سي سار الشاعر فيها قصيدة، لأنه كثيرة في هذا الشعر، مثل غلظين (أطراف) ومهم في شعر (الكرب) في شعر محب، إنه يكن هذه الاستعارات من المصنف، وقد راجع كتاب حائر في شعر فيها غير حائرة في شعر سي سي يذكرو شيداله احمد<sup>23</sup>، يحتفل مع لدكتور محمد حول هذا اثر في شعره على أي حال شعراء صدر الإسلام كانوا متفرجين باللفظ شعري أكبر من مثل حسن بن ثابت وعبدالله بن رواحة، وغيرهما من الشعراء، والأدب لصادق وسيد بيته، وما يربل اللفظ القرامي مؤثراً في الظلم ولشعر ما بقيت المعنى كائناً جياً لكن يبقى توليد اللفظ وما له من أهمية في السياق لغوي والدلالة الفنية، دور النكت واعتناء الشعر من أجل الوصول إلى الهدف المرسوم في ذهن الشاعر مصيلاً، وكان من مقترحي أن يكون انعكاس عمداً وقد اعتمد هذا النمط التقليدي، كتعبير مرتبط بالإسلام، يقول أحمد محمد جمال.

درب هب لي زوجي وأصلح شهابي بهواها وحبيبها بالسلام<sup>24</sup>

وهذا البيت، على ما فيه من الضعف والتكلف، مضمن بآية من القرآن الكريم، فهو نظم يحلو من المعنى. راد لناظم أن يظهر فيه بوجهه الإسلامي لكن المعنى سطحي، ولم يتفق مع معنى الآية لكرهه «والذين يقولون ربنا هب لنا من أزواجنا وذرياتنا قرة أعين، واجعلنا للمتقين إماماً»<sup>64</sup> وقد سيطر هذا المنهج النعبيدي على شعراء الجلس الأول، مثل حسين سرحدن وهو يقول على النمط الجاهلي، وحتى لأهوي، الذي يذكر فيه لشاعر أدت لرمه الموحدة في بيئته، ولا يرى مدحاً من ذلك، في غير تقليد النص بالنص، ومنه من ساء (التناص) والتناص له شرطه في غير هذا السياق، يقول السرحدن:

ديا رب عادل و عادل في هب حرسا - اخلاخل  
بكرأ بلوماني ويهتدها في حور وباطل<sup>65</sup>

وهذا الملاحق لثري في سبها حسن به حال له سكن رب خلاخل  
التي بعينها حاد هو سريه مدسا فان لي رمة بث ليعبر، يصف  
خلخالها، وأن يباثها غلظه، يقول:

وتحول خلاخل النساء ولا أرى لرملة خلخالاً يحول ولا قلبا  
أقلوا علي اللوم ليها غلاني تخبرتها منهم زيرة قلبا<sup>66</sup>

وقزاد شاكر. يذكر الطيب، في تعليق لير في مكابه، عند قال:

وقد سالعك اللهاثي وهي طائفة تلوا منك بركن شامخ الطنب<sup>67</sup>

فالطنب غير شامخ، إنه حيل طريق مرتبط به الخبيثة، لكن تقييده الشاعر جعلته يحترق هذه التقابله، على ما فيها من المشار. دون لتعكير في سجاد المعنى في سياق القصيدة ولم يبق قزاد شاكر عند موظف لمرده، لتي ذكرنا شيئاً منها، بل يهدي ذلك إلى البيت كاملاً، في مطلع

تصديده (يوم اللقاء) التي استعار فيها مطلع قصيدة الشاعر لعباسي،  
 «شجع لسمي، عندما وصف نصر أحد الخلفاء.. في عصره، فقال.

«نصر عليه محبة وسلام تَقَرَّتْ عليه جمالها الأيام»

يقال فؤاد شاكر:

«يوم اللقاء محبة وسلام رثت القلوب إليك والأيام»<sup>(8)</sup>

ولا تكاد قصيدة من قصائد فؤاد شاكر تجدو من لمعارضة أو  
 التقليد لشعراء العربية في كل العصور، أما البيت كاملاً أو كلمة أو  
 جملة، فقد أخذ شوقي في الخطب - خمس لها من وخاصة  
 قصيدة الآخر حسب سبيلها - خمس بكاملها - مطلع قصيدة لشامي

وحكم المسألة في النهاية **جار** **ما هذه الدنيا** **بمدار قمار**  
 وإذا رجوت المستحيل **فإلياً** **تبني الرجاء** **علي (شعير هار)**»

يقول فؤاد شاكر

«قدر الرجال بكلمة الأقدار لم يعله غير القنبر الهاري  
 أرأيت في الدنيا وفي تاريخها **مجداً يقوم على (شعير هار)**»<sup>(9)</sup>

وليس من حق أي باحث أن يقوم بحكر المفردة المعنوية أو الجملة  
 على شاعر دون آخر، فاللغة مشاعة للجميع، ما دامت الجملة تعبر عن  
 معنى متكرر، ليس مقلداً للسابقين، في الدلالة المعنوية.

د.براهيم العراوي، وهو رائد هذه المدرسة التقليدية من المعربين  
 بالتقليد، خاصة في مطالع قصائده، التي قلد فيها السابقين والمعاصرين  
 له من شعراء العربية، وما هو يقول.

«مرحبا بالأمهر في أقبانه **وبإحلاله وحسن إخوانه**»<sup>(10)</sup>

وهو يقلد شوقي في مطلع قصيدة يصف فيها الربيع

«ومرحباً بالربيع في ريعانه وسانواره وطيب زماته»

ويجد نباع هذه المدرسة يكتثرون من النظم على موال القديس، من شعر العربية بل إن صورة السابق يظهر في قصيدة اللاحق، سواء من المجاهليين أو من المعاصرين. ولا تختلف إلا في لمعة عن أخرى، أم المصنوع الواحد في كل الحالات، ومهده الدكتور زهر الألمي، الذي يكد الشاعر الجاهلي يظن علياً برأسه، في معظم قصائده، فهو يقتصر شخصية بشامة بن حرن الهشلي، والمرقش الأكبر، وطرفة بن العبد، من المجاهليين زسي بن سبي، بردي بن سبي، ريس جندب من النبطيين، وغيرهم كثير يقول

«إنا بنو أمة تأبى مكارمها أن تستكين لأطباع المصايب»<sup>1</sup>

ويقول الهشلي:

«إنا بنو هشيل لا ندعي لأب يوماً، ولا هو بالأبنا» يشرينا»

وقول المرقش الأكبر:

«إنا لنعرض يوم المودع أنفسنا ولو تسام بها في الأمن أغلينا»

ويظهر تعدد واضعاً لأبي الهناء لريدي، في قصيدته المشهورة في وثاء الأندلس،

«لكل شيء إذا ما زاد نقصان فلا يخسر بطيب العيش إنسان»

يقول الألمي

«لكل قول مدى الأزمان خذلان إن لم يقفه على الإتصاف ميزان»



واعتقد أن هذا القول لا يحتاج إلى دليل. ولو كان في مساحة مسع لأوردنا عدداً كبيراً من هذا النوع من التوظيف الخاطي، وليس هذا حال الألمعي ولا من ذكرنا من الشعراء المقلدين له حسب، بل إن هذا حال جيل هذه المدرسة، ومنهم عبدالله الفيصل، وعبدالعزير بن حمد آل مبارك، وعبدالعزير بن عبدالعزيز آل مبارك، وعبد اللطيف بن عبد العزيز آل مبارك، وعبد الله بن علي آل عبد القادر، ومحمد سرور لصبيان، ومحمد عمر عرب، وعبدالله بن الحير، وإبراهيم قطامي، وعظيم شعرا، الجيل الأول من الشعراء، ولكن هذا التقليد، سواء في توظيف المردة الجاهلية أو صدر الإسلام، أو حتى العصر الحديث، يختلف من شاعر إلى آخر، وأكثر من يدل في سنده بن مسعود بن محمد بن عبد الله بن عثيمين، سنده بن حسين، ورع الألمعي إبراهيم بن عروبي، وهذا الجيل بشأ تقليد ماسر - الأندلسي، لأنه لم يوجد من شعره روح الإبداع والابتكار. ولكن يتفق هؤلاء أسعد نائب حادثة مسخرة عن سيقهم ولكن بنو سنده الأندلسي لقد سنده رداً نظير إلى شعر رائد هذه المدرسة بن عروبي، ويقيه "عقائبا"، تسخيف تائها بن دوايس الشعراء بنسجون مسير بنسجون في دوايس من الجاهليين والمفسرين، كل بحسب مبوله الثقافية، حتى أن بعض القصائد جاءت صديقه لواقع الحياة والبيئة التي يعيش فيها الشاعر، حيث يذكر مفردة عربية على لسانه مثل (الزيتون) شجر ليس له وجود في الجزيرة العربية وما ذلك إلا بتأثير الثقافة الشامية والمهجرية. يقول عمر عرب:

«يوم كسا بجائيب الزيتون عتادي العرام بين القصور»<sup>21</sup>

وقد يقول قائل أنه نظمه خارج حدود الجزيرة العربية، فأيس السبق الذي يدل على ذلك؟ وإذا سلمنا بما سلم به النقد القدامى، بأن لشاعر ابن بيته، والأدب صورة للحياة التي يعيشها، فإن التوظيف

الثرثية في اللغة، وهي وجه العملة الثاني في ياء النص، قد اعتم بها الشعر، وجرلوا في لفظها، لكنه لفظ مسموح عن الأصل، وركزوا على الأسلوب، ولد رطبه الكثير من المبدعين والدافلين والمقلدين، وحملوا لعمه في حذمه النص، أو بمعنى أدق، سحرروا اللمعة لخدمه النص، ويصرف لظفر عن لتعديل بين النص ولعمته، ولانتما - واللا انتما - فقد ظهرت إشكاليه الإبداع وللا إبداع، بين التوظيف السعائني والتوظيف الاصطناعي، فالشعير وصح في نظم القصائد، التي لم يبق منها لا اللغة الفارغة من لمص، ولم يوجد إبداع ظهر من لعقل الباطن، فالشعر رصف من لجمال بيت على نمط القصيدة السابقه بحلول من -ج- التعدد، والاشكاز حتى أن لبعض بحر نعه بحريه سلاحه باللفظ في بحس تقطيع، واظهار لمبره في سجع والجناس والظهور، وسيدع يفهمه لخصمات البلاغيه بحريه في شمسها صبا شمس، سمعت وقتل لعصلات كما يكون بعض الالحظ، كيمي مثال وحده من حد لسط، في قول شعري -هـ- مدح عبد شمس لشمس في صاحب بحنه المنهل، بمظومة بعمروا (هجات)

**وما حاز غيرك ما ملك مهما تكاثر ما ملك  
هيمات يجهل منهلك في الفضل إلا من هلك<sup>3</sup>**

ويجد في شعر هذه الطبقة من الشعراء، المدحطين، حسة لمحافظة، وسنة التقليد الذي أخرج الشعر من وجدان العاطفة الحارة إلى برودة نظم الحاروي، واستهلاك اللغة في تلاعب لا طائل من وزائده، مسح جمال اللمعة ونضارتها، في أسلوب السجع والجناس والطباق، وغيره، وحول سمعة النص لشعري والندى لجميل إلى درس نحوي أو بلاغي، لا قيمه فيه، وقعه البعض على براكيب لغويه نحويه، فلم يعد هناك بواقي بين النص،

كفكره، ويحي اللغة كوسيلة لنقل غير مباشر وهذا مثال لهذا البسط الصغير، من قصيدة للسويدي، يقول فيها:

«ومترد بالعالي جاء منحصرأً في نعته البعدأً المرغوع والخبر  
وجازم الفعل والناهي بظاهره ومن سراه ضمير جاء يستعبر  
والخلف والتعصب من حرف التناء إذا ما جاء فهو على شأنه ينصر»<sup>14</sup>

وهذا النموذج العلمي لا يتعدى إظهار القدرة على معرفة علمية في النحو والبلاغة، ليس في نص روح تجذب القارئ لباحث عن لغة والمجولة اللغوية التي قرأه مصوص كهده، وما يزال هذا النموذج التقني المركب من عدد من عناصر نصية السببية موجودة عند بعض لشعراء، كالصبي من البهجة عند عجماني وابن راس حبيبي، وغيرهم. كان هذا النموذج سحراً قولاً من بعض منحنى فإن هذا المشتق لا يحرره من نص إلا قدره بما فيه من الشعر من الألفاظ الجردة، من حركات شعر الخليل وصدر الأملاء وصعدان لثيقات اللغوية في نداءه قصائد كالحكمة باستعمال مفردة عشرة لاسماء مثل (الدوي) هي قول فؤاد شاكر.

«دَوَى الصوت فارتاحت قلوب وشلت من الباغى الغوي أنامله»

يقول عبيد الله الخادم «وليس في الموصوع ذوي ولا هول ولا فرح، بما هي صحيفه تصدر، ليست شيئاً يحدث هولاً أو دواً، لكنها الكلاسيكية التي اعتادها الشاعر للتعبية والتعظيم وروح الخطاب والحماس في الشعر. التي تجعل صدر صحيفه كفتح مدينة أو هزيمة جيش»<sup>15</sup> وإن من يدق في هذه القصائد يجد فيها عدة لوحات العصوره للنص الشعري، لأنها هجين من عصر محتفبه أو من عصر واحد لعدد من الشعر، أو متحده من قصيدة لشاعر واحد، ويكفي ما صرنا من أمثلة على ذلك، ولو

و في المساحة ليحتيه سعد لصرها امتدته أكثر من ذلك بكثير على شعره المعاصر ولم يكن لتعد عائياً عن هذه العيوب التي يني بها شعر بداية النهضة في الأدب العربي، فقد تصدى العقاد والمارسي وطه حسين للشعر التقليدي في مصر<sup>16</sup>، ومحمد حسن عوده للشعر ليهودي لتقديدي<sup>17</sup>، ولم يكن ذلك لتعد بالتعد الموضوعي، في جمده، ولم يظر لافد ينظرف التاريخي لظهور هذا التيار ومعالجته على صوء المعطيات الفنية، لكنهم أخذوا بمقارنته بالشعر العربي، الذي قطع أصحابه شوطاً طويلاً في لتعيم وانما رسة لتقديدة والتقويم لمستم من نقاد محترفين، وشعر، لم تحصر نقدتهم في محيط واحد، سيطر على العقل الباطن، وحولك لى لتعقل لتأهر، وبالتالي جاء الفن نقلاً وليس ابتداءً

## 2 - الوظيفة الإصلاحية:

كان من لتسهي حد أن يفتقر ذلك في مسلكه الدنييه سمعوية إصلاحياً بضمه عامة سعد ورس سمده لتربية عمي حده لتعموم، وتجربة مدسه عمي حده محسوس بحيث لتكرر ولم يكن محسماً سهلاً، قابلاً لتعبير والتجديد، بل كان هناك من بدافع عده بشدة وسحابة في سبيل بعبائه، إما أن يكون ذلك المدافع مستعيداً من لتختلف فائدة شخصية، أو من الدين بخانوق من لتجديد لتصاله لتعكر، والتألبية لتعظمي من الغربو الثاني، حيث ظهر هناك من ببحارب التقدم، ويرى أنه مصر بالأمة، إذا جندت وتغيرت في أسلوب الحياة، فستغير الدين، وذلك ببع من حرصهم على المعتقد، فرفضوا التعليم الحديث، والقعود عدهبة، لتقادمة من لتعرب، بعد ظهور الآلة، وخاصة ما حدث بعد الحرب العالمية لكاسية، لتني كان لها الدور الأكبر في تعبير الكثير من المعاهيم لتقليدية، وظهر فكر لتكفير عده من هو على علم ومن هو على عكس ذلك، وتكرر

هل البلد الغلاتي، لأنهم يعاملون مع الغرب، ويستعملون المبحرات الحديثة، ويصب البعض لهم لعداء وحرم التعامل معهم. حتى في المأكول والمشرب والتعاملات التجارية، حرم ليس ساعة. واستعمل جهاز المديع (الراديو)، وصدرت نماوي بهجر من يعامل معهم. وقد ذلك بثلاثة أهدم، في بعض مناطق الجزيرة العربية (مجد) عند بعض المتشددين. على سبيل المثال، ومثل هذا البصار مجموعة تدرب معها لذلك، ومن أكبر من مدر نفسه لهذا لجدل الشيخ، عبد العزيز العليجي، الذي حصص نفسه لتكفير أهل الكويت، وصار يسيه ويبيد الأسناد عبد العزيز لرشيد، صاحب مجلة الكويت، ملاحات حول الإصلاح. وكان العليجي يحرم كل شيء في هذه البلاد، حتى أن كان يحصيه معه من ذهب. ثم لدى هذه عملية لاغتتيال لسميح رسته وصدا، على يد أحد صغره، عبد الرحمن الكويكب، لكن لهذا لظفر سميح صدام في طريق آخر غير طريق الذي سلكه فيه الكمين ومن أسماه: في الجزيرة العربية، ولا أحد ياحدث من الواسع واعمراره بالمجمود والتجسس، قوله؟

**وما هائباً منا الجمود وطالباً منا التقدم إنك الخبيران  
إن التقدم لو علمت لخمسة جاءت بها الأوروب واليونان<sup>8</sup>**

و لعلني ورث هذا الفكر المتخلف من لذين سيقود من النظامين، الذين حاربوا كل جديد، بعمر علم، وله يكنى لهم أسلوب في الحور غير لتكفير ولشتو ولسباب، تكفير الفرق المسلمة، من غير مذهبهم، أو العنات الأخرى من سكان البلاد، مثل لبدو، والصليب والشيعة والإسماعيلية والصوفية، وغيرهم. فهي أواخر لقرن الثالث عشر لهجري، وأخر لثاسع عشر الميلادي صدر الدستور لعثماني (1293 1876) وتصدى له الكثير من علماء المسلمين العرب ولترك، حتى لذين لم يكونوا من المتدينين، والسبب أن فيه سماح مع المذاهب الإسلامية فيما بينها، ومع

العنان لأخرى من أفراد لاميراطورية، من غير العرب والمسلمين، لكنه تعارض مع الكثير من المصالح الفردية لبعض الشعدين في السلطة. وبعض القرى البنية الأخرى. وكان مدحت باشا (1822-1885) من الذين عمروا بالدمور وكان أصلاً يميل إلى القول في مذكرته. عندما رأى الأخصاء بعد صدور لدمور. وكل أهل تلك البلاد في القرى وفي بيوت لشعر يديرون يدين لاسلام. ومفاهيمهم حسنة. ولما دخلت الحسا في قبضة الحكومة عاد إليها أصحاب بقية المذاهب،<sup>20</sup> وهذا دليل على أن العشائين لم يتركوا متطرفين لذهب دون آخر. لكن لأطراف أخرى كانت تشهر بحسنة مدطه بعد أن تكبر. لا تكبر. لا تكبر. تشهر كل من له حصة بعد منهم بالكفر. خرج على الذين يرون بذكر عبيد الله المحمدي. لا يسمون مريداً من هذا لتحديد. فشر. تكرت العاطف القوي لدسي واستخدمه لشكهم مستخدم. مما رجعده في بعض الأمور. كمنصة تحديده منهم. لم يترك. منهم. تكبر. البندو والصلب. وتحريم حياتهم. وتكفير الدولة العشائية. بحرية. سفر إلى ما يسمى بلاد المشركين<sup>21</sup>.

ومن هذا الموقف المتحيز. والرافض لكل جديد. وعدمه التناغم مع الآخر. ظهر تيار الشتم والسب لكل من يخالف الرأي. الذي يسير عليه الصليبيون. وقد مثلهم. أحمد بن مشرف. وهو القائل في تكفير من يعمل بالدستور العشائى. ومن يتعاطف معه أو لم يكفر أهله أنه كافر.

وهو يحكم بالنسبة بين ههناكم. وحكم السبي المصطفى ليس يذكر لمن لم يكفر كافراً فهو كافر. ومن شك في تكفيره فهو أكثر<sup>21</sup>.

وإن كان ابن مشرف قد صرح بالتكفير لمن يعمل بالدمور

الجناسي، أو يصدق به، فإن ابن سحمان قد أرسل ألفاظه غير المؤدبة، هي  
منظومة تعج برحلة الطائفة، ليس فيها من عظمه إلا جملة جبار والمجور  
في آخرها، والباقي من قول ابن مشرف، فيقول:

«ومن لم يكفر ككفرأ فهو كالكفر ومن شك في تكفيره (من ذوي الطرفة)»

ويقول:

«وما الترفيع للأنثراك في شعرائهم هو الذهن بما معناه لو كنت مبهراً  
ولكن يتكفير لهم ويشتبههم جهاراً وتصريحاً وظهراً ومحضراً»<sup>22</sup>

ولعلنا نلاحظ هذه الأسلوب الذي جده ابن سحمان في ألفاظه،  
مثل أنها معسرة ومسهية، وهذه الألفاظ لا يمكن أن تصدر من  
مصنف، يريد الإصلاح، والدعوة بالتي هي أحسن

ونما الأسلوب المعسرة، وجد هذا السبب في المحيطة لعريب في  
الثقافة المحيطة، ونماذج من هذه مقدم حفص بن عمرو، ركن بلاد  
مارب في مكانه بروج بين، تكبير، وسأله عن بعد الأسماء، فلا بد أن  
يكون له من ذلك ما استفاد به في الإصلاح، حفظت الإصلاح في محال  
الأدب، وحيث إن الشعر هو مخزن على وتراث الثقافة والاجتماع، فلا بد  
له من محاكمه الفكر الشعري، القائم على التقليد والتكرار، واحترام ألفاظ  
السابقين في جعل نخل من الحصى الفكري والتعب المعبرة عن حاجات  
لمجتمع النامي، في ليلة لعريضة، وخاصة، مصر وبلاد الشام، وكان لقد  
هو المشهور لأول عن تعبير وتكوين هذا الفكر الشعري، القائم على استنبط  
والسمعي وتقليد السابقين، بلا إبداع، وتصحيح لبقثه على  
التقريب، وغالب لكثير من النقاد هذه القضية، من خلال الصحافة، التي  
أعطت مساحة لشعر الفكر لبقثه، مما فيه من السينات والمساب، وكان  
لبريدة أم لقرى المرز لأكثر في شعر الشعر وبقثه على السوء، لكن ظهور





وإذا كان الصبيان من الشعراء، لفلبيديين، فإن شاعرًا مجيداً، من دعاة الإصلاح، في كل مؤلفاته ومقالاته لمقدية، وحتى وظيفته الأولى، في الحكومة كانت في لجمه لتفتيش والإصلاح، للرقابة على المدارس والمعابد، وهذان الجهتان هما الجهتان المستولتان عن الثقافة في ذلك الوقت ذلكم محمد حسن عواد (وُلد 1324) صاحب كتاب حوطة مصرحة، أول كتاب نقدي بثور على السلف الفكري النقدي. في اهلاؤ، من حيث الدعوة للتجديد، وإصلاح لأدب، وخاصة الشعر، بالرغم من حدة أسلوبه النقدي، كما هي الحال عند العماد، فإن عنه بعض الهمس رعيم أدب الجليل الحديث، وقد اثر في الكثير من زملائه، في ذلك الوقت، مثل محمود عارف وعبد الحسي محمد عيسى وعبد الوهاب شفي، وحيد، محمد، محمد حسن شفي وعبد الله حبيب، والعود صاحب اندية مكنه في النقد الأدبي، حيث استطاع أن يكرس مدرسة من أنبائه<sup>١٠٠</sup> ذلك بتدريسه من شباب شمس للإصلاح الأدب والجمع، وخاصة عند قدسيه (أحسن سديين، التي قلده لقب الشعراء، الذين هم ذكرهم<sup>١٠١</sup>

ولم يخل شعر عواد في دعوته بالإصلاح عن سره لبيدي، إلا أنه شاعر مجدد ومحدث، لا يباشر بالقصيدة، مجده يرمز في غلب قصائده لإصلاحية بالليل، والسجوى، والهم، ووظيفه لشعر، وصرب المش وهو بكر الدحل والنحر والعراصة والخرفات الموروثه، ينصح ذلك من تصديده لهرلية التي يسحر فيها من اعتقاد الحسين بن علي في لدجاليين والعرايين والزمايين:

وقيل أنني راسل صاهر أو ساهر أو ملك في إهاب  
فلا ب هذا كله في يدي رياه.. رياه ألا كيف ذاب؟<sup>١٠٢</sup>

وبالرغم من أن لعود يهتم بالعلم، إلا أنه يرى أن لشعر وظيفة

وعلى الشاعر مسئولية، لكنه لا يباشر الصبح على الطريقة التقليدية، وإنما يضمن شعره أصالة الفن، الذي تتج منه وظيفته.

وحين سرعان من الشعراء الذين سخرُوا من الحياة ومن الجهن، ولوظيفة لربية والروبيع لقابل، وكان يسحر من نفسه، ليس يرى منها ثقل المجتمع الذي يعيش على لفاق، والجهن الخوارث، ومنها رفض هيئة مجتمعه البدوي، ومجتمع المدينة التي يستحق إليها، وشعل بنفسه، بإيجابها وسخر من الوضع، بصورة هزلية، وعوقف متشائم، يقول:

ولقد تعبد الأوثان في قلب أمة **ودينهم الإسلام أبلىع لاضلا**  
**فمثاله يبرهن للعباس ومنجدة** **ودلك يحشى أن يصيب الخفافلا**  
 وما ذاك - عر الله - **عن جاهلية** **يصاب بها من كل أرمع جاهلا**<sup>281</sup>

وله فكر الإصلاح، في أممته، ينظرون في صلاح الأدب واللغة، ويكرهون تعديل عن إصلاح أحوال المجتمع حتى عبر، لصفاء والمجتمعات، وتغلبت على الفسحة الاجتماعية بل كانوا يهدفون حصفاً، في بناء مجتمع سليم من لاسر من اجتماعية والتفكير المحل والتقليد الأعصى، وبسد الموروث الهائد، الذي دخل إلى المجتمع عن طريق الشعر، ولدجل والتزعجالات باسم الدين والموروث البلاغي الحاربي، وتقليد لفكر المتأخر عن ركب الحضارة الحديثة، التي أحدثتها لتغييرات العالمية، فيما بين الحربين العالميتين، وكانت غيرة لشعراء (كما هي الحال عند الأدباء (الناشرين) على بلادهم قد بدعت أشدها، وكل يمينه السعادة بالتغيير، لكن على أرض الواقع لم يتحقق من الآمال إلا لقليل، وأحياناً لا شيء، من هذا أو ذاك، وقد تكون أصل الشاعر أكبر مما تحقق، فيفسح عن نفسه بالشعر كتعبير عن حلجات

لنفس، يقول عبدالوهاب اشي، يتحسر على أحوال بلاده، في سرد تاريخي عن حال الحجاز.

«حزناً على أحوال أمشي القمي مازال يردبها الشقان المصرق  
مالي أراها والمساوئ حوم يقطي تهجد الممادين وتسحق  
إلى أن قال:

«ومضى الحسين بقضه وقضيه رسر الحجاز هم، هم لم يرتفوا  
دجراً على الجهل المشين عصورهم وثأراً عن الإصلاح وهو الأكبر  
فلتوا كما يقضي لكسول حياتهم نفس ملوعة وعيش حقيق»<sup>29</sup>.

وهذه بقية، مثلها لكثير معكس لدن سحر الذي كان يعيشه حجاز من بعد هزلة «حالة في الفكر» كان هذا حال الحجاز، وهو يسلو في «أوقات العلم» والأمر يعبر لظنة فساد نقول عن غيره من أقاليم الجزيرة العربية التي حدثت من بعدهم والتقدم الثقافي. - حيث سبب بعض المظن لى كان لنعلمه بقر، فيها عسى المعطر والسبعين، كما هو الحال في الأحساء والقطيف، وبعض أجزاء المنطقة الجنوبية، في عسير وجيزان، لقرتها من المراكز الحضرية في اليمن، لكن الحالة الثقافية تدهورت في هذه الأقاليم بتمهول الأمن الثقافي، فرحل الكثير من العلماء والشعراء إلى حيث لبلاد الأمان، لممارسة الحرية الثقافية والمذهبية ومهم من كان يعنى على الأمان تأخرها، ويورد لدعوة للإصلاح على هيئة رثاء، وسأول عن الحركات الثقافية، في هذه البلاد وغيرها، وكان الأحمر أن تظور وتعيش الحياة الحديثة، مهد الشعائر محمد سعيد الحميري، من شعر - القطيف، يتساءل أين ذهبت الحياة الثقافية بعد رحيل روادها؟ وأصبح البلاد يهدده في دياجي الجهل والتخلف

وبا أيها البله الذي سلب الحمام معافره أين للجاس داعيات بالفرائد عامره  
بالأمن كانت للقطيع نجوم فضل سائر واليوم أُنعت في دهاج دالمات عاكره»

ويصف قصيري لحياة الشفافية المتدعورة، وكان الأجدر بها أن  
تعدم، ونسائر الحياة الناهضة في لوطس العربي، في معسر وبلاد اشدم  
والمهر، وليت أولئك يطلون على هذا العالم، لعلهم يتورثوه، في هلسة  
جهله ويتشلموه من تحلقه:

أين ألهها بلة الصباقرة الألى طلعوا شموماً في دهاجي الأعصر  
سجروا على قمم أخلوه مطارفاً والظهر ميل رذائهم والمشر  
ما ليهتم يُلَقَّون صولاً ماطراً يحو هلام عمامة ومحبره<sup>30</sup>

والآن عسر عسر الشعراء التقليديين قد ركبنا مضى  
بهضة عبسة وتلاقيه في هذه 'المفتحة' من أجيرة العربية من عبيرة لم  
يوجد شيء دال بالمدى من التدبيرة من جريرة لغز متعمدة  
المشارب. باورود، فمن محيط يبري لا بهمة لا يفسر لغمي، إلى  
محيط عسي سي لا سحج عسي شعر من يرى شعر ليس من  
ساعات العناء، ما لم يكن نظماً سهل حفظ لحو والقرائن، أو إخوانياً  
في الشكوى، وأغلبهم يمثل قول الإمام الشافعي:

«ولولا الشعر بالعلماء يئري لكنت اليوم أشعر من ليهيد»

لكن هذا لا يهتنا، في بحث مؤصل فيه توظيف الشعر، ولا نقوم  
الحيد من الردي، وهذا له مجال آخر، في الدراسات النقدية وقد يصيب  
المقام بالإحاطة بكل ما وظفه لشعراء، في لكثير من الحالات  
والمسابب، وسحاول - من خلال بعض الإشارات السريعة - الإلمام  
باطراف لموضوع وقصبة الإصلاح قصبة شعفت شعراء والكتاب

والمصلحين، في كل زمان ومكان، ولا يتم ذلك إلا بوجود لشيء اسمه، وما فيه من العيوب، والموازنة بين سلبياته وإيجابياته، وهذا ما التفت إليه لشعراء والمصلحون، كعلاء المهوز، وتعليه المرأة، ومعارية العادات، انصارة وعبدلله بن حبيب يسأل ما السبب في عدم تعليم المرأة، ويوجه الخطاب للأمير فهد بن عبد العزيز (الملك فهد) عندما كان وزيراً للمعارف، كأول مسئول عن التعليم والثقافة في البلاد

وما نصير العلم هل من شرعة إنها في ذاتها مدرسة  
تفتح التعليم عن ذات الحجاب؟ إن غيبشاً أنجبت أو طيباً<sup>30</sup>

وأي خميس يقتني في طلب الإصلاح بعد فظ إبراهيم، في قوله:

والأم مدرسة إذا أعددتها أعددت شعباً طيب الأعراق<sup>31</sup>

وس خميس يدافع هذا التعبد لشيء مدح نسب و لمعارف  
ويطلب منه أداة يرفقه المرأة، ثم تعمد رائه من من حفرها، وإذا  
أصلح حالها أصلح من سؤرية، والعكس صحيح

وشاعر آخر يطلب إصلاح حال الشباب بالتعليم وكسب لمعارف،  
ليكون هذه الأمة في مكانها للاتق بها بين الأمم، يقول عبيد بن سعيد  
السهر (ولد 1355)،

أبشاً ما كيف أنتم في دراستكم إنا إلى علمكم ترون وترتقب  
نريد مسكم جهوداً جد مشغلة كونوا لنا أسلاً تزهر به العرب  
لا تنصرفوا الوقت في لهر وفي لعب فالوقت ليس رخصاً إنه اللعب  
لا تصهروا الليل والتلفاز مشغلكم إذ ليس في رؤية التلفاز مكتسب  
ولا مع الذمعة السوداء كعادتكم لعب البلوت فيس العادة اللعب<sup>32</sup>

فهذا الفريق من الشعراء اتخذ نموذجاً مباشراً في الإصلاح من واقع الحياة اليومية، بعدما رأى الفساد، وأراد أن يقدم لمنتجات إصلاح هذا الخطأ أو ذلك. ولو تتبعنا الشعر السعودي، في مجال الإصلاح، خاصة عند لرعييل الأول من الشعراء، لوجدنا لكثير من هذا الشعر موجهاً إلى شباب رلى المعلمين والمصلحين. فقد كان الإصلاح مطلباً ملحاً، لم حاجة المجتمع إليه، فالجهل منتشر يجر وراءه الكثير من الفساد، وعادات المجتمع الصارة مسخرة وللعائد العائدة مسيطرة على عقول العامة فلا يحقو صائبه من المناسبات إلا ويذكر فيها تقدم علم ما أو لتذكير بالتحسين الذي تعيشه البلاد قبل النهضة التعليمية. يقول الأخير / عبدالله الفيصل في مثنى عنك: هو سيدنا سعيد بن محمد العرب في الفصاحة واللغة والعلوم

وفي رحاب تنهى وصرح العلوم جمع الشمل مثل عقد النجوم  
وأعبد إلى عكاظ أمان كن حطماً معج التهميم<sup>33</sup>

وكان الشاعر يصرح عندما يتحدث بلادة تقديمت في مجال من المجالات يعمل سكون نفسه، به، فأسبه ولا يعني هذا الإصلاح وما كانت المستجدات توقفت عند راس معين، فهي عملية مستمرة، لكن أغلب مطالب الشعراء من المجتمع والدولة قد تحقق، مثل لتعليم وبعض حقوق المرأة، وبصحيح لكثير من سلبات المجتمع. وهناك الكثير من لأغراض لتعليمية الموروثة لم تزل تمارس في الشعر، مثل العزل، والمديح لتقليدي، والراثاء.

### 3 - توظيف الشعر للشكوى:

بالرغم من أن الشعر العربي - بصفة عامة - قد تطور من التقيد

إلى التجديد، وتعارض مع الشعر العالمي في الأوزان، ولعكس العام، من خلال قصيدته الجديدة، وأدخل الكثير من الشعراء أوزاناً جديدة واستقى عن أخرى، كل بحسب قدرته الشعرية وموهبته الفنية فإن الموروث العربي لعام والشمعي، والمردود الدالة على سرعة ما، مثل الحرف والعباد البديرة، وأدوات البحر، أحدث بصيبتها من لتوظيف في المردود الشعرية، ولا يعني ذلك أنها كانت موفقة في الاستعمال، ففي بعض الأحيان تأتي بشار في القصيدة ويتم توظيفها بشكل لا يتناسب مع لفكرة لغاية الموضوع القصيدة، وفي أحيان أخرى تأتي معبرة عن المقصود منها، كمر لا يشعر به الشاعر، من أنه أو يحافظ في الحياة، أو شكوى من ظم ألم به، وله يكنى هذا موضوع من تكرار شعراء في من ب نل هو نوع من الموروث في قصيدة العربية عن من لعصور ل يحبه فشكوى حين سرحان محمد عن فقر، أو إذا من يعود - شاعر معشري وعبد له فيحمل ويعرف من الشعر حقيقته من ب عر بر حره. وقد بلام بعضهم من تكرار كنه لم، منصحي، معتر أن الذات لا بغري ما وراء تلك شكوى: ليس به لا ظهر الأمر أن ليطلق بعبه عند الشاعر، فمرور عيسى يسكني من صور بين وهو من صنف، كل شيء رهن يده في أي وقت، لكنه يشعر بشيء لا يعلمه غيره، وكذلك طرفه من لعبد الوارث خال لكثير عن والده، والفصحي وعبد الله لعبدل حتى أن بعض النودين اتحد عنون لشكوى. مثل (الطائر الجريح) وأدبوان محروم، والأهات) والبعض من الشعراء لقب نفسه بموع من الأثم والحرمان<sup>(34)</sup> بقول القصبي.

«ووجدني رهشة تلهو بها تلمعة إحصاري»<sup>(35)</sup>

ومن طبيعة الإبداع الأثم، ولكنه أنه يحلف من شخص إلى آخر، ومهما عبر لشاعر عن ألمه، فإنه يعبر عن آلام الأمة بأسرها، يشكو دهره

نجابة عن المجتمع الذي يعيش فيه، ويشعر بما لم يشعر به غيره، وذلك يعود إلى شدة حساسيته، التي تختلف عن حساسية الآخرين. يقول عبدالرحمن رثه.

**و نعلم أحبا والحياة كما أرى عز وصاب للأي الألمي**<sup>361</sup>

وعبدالرحمن رثه لم يكن من الشعراء المبدعين ليبتكر نوع الألم الذي يحديه بقدر ما هو معند لشعراء سيموه، أما من أنصهر العذبة أو من المعاصرين، فقد بدأ حياته مقلداً للشعراء، حتى أنه شطر قصيدة بقود الخطيب، ونسخ قصيدة أخرى على موال قصيدة (المساء) لظفر، وغيرها من انقصاد حادثة شعر سحر من حرب، جند حرس بلحا هي صحن. جند سولي في سعد بعلبي<sup>362</sup> بدوت شعراء في تصوير الآلة سد ب عذرات، من ناحية وضعف أحد من ناحية أخرى، وكما وظف رثه سحر، بي هضبة حاحية - حرم - فيه نصف عبد لله من سليم الرشد نفس أبعاد في آل لانه نمره - أحول فصيلي نفس نفسه يقول وهو يعاني أنه الخاص

**وهل أنا من كب المعاناة صقلت** وهن أجدي يوماً عن الكرب مهرها  
**فلا تصلوني إن بكيت صبيحة** وإن صار قلبي في المتاعة قلباً<sup>363</sup>

وكما عاش الرشيد في هذه القصيدة معاناة خاصة، فقد عاش معاناة عامة، هي معاناة الأمة العربية الإسلامية، مشارك العرب والمسلمين مأساتهم الطويلة الأمد، في شعر يجمع بين الألم، ولصدمة العاطفية والمسيحية المزعجة، حتى عاوين القصائد بوحى بالألم، كظاهر لنص، مثل (أهول الحجارة، بين الشقاء والهباء، معاتب لشجن، في كب المعاناة، يا شاعر الألم، بكائية، حصار، من يشري الأكس، ) يقول.



«ومالعتني عني وعن وطني فغلا دمي، وهمستُ بالكذب  
فقرأتُ في عينيك معرفةً فأجبتُني خجل (أنا عربي)»<sup>39</sup>.

وإن كان الرشد يوارى الله، حياً، ويديه أحياناً أخرى، ويحجل من  
فعال أمه، ويلوح الفرعيس الكبيرين (قحطان وعدنان) ولا مجال للمهم  
في الظروف الحالية بين شعراء آخرين تعاملوا مع الالك عني<sup>40</sup> به حالة  
يد عنه مفعاليه، وهو لحاله العاديه في عميقه الابتاع وإخراج الحكيم،  
سواء وظف الشعر في حكمة قصية ما أو وظف لتقصية في حكمة الشعر،  
وهذه هي الحالة الطبيعية للإبداع وليس بقدر الماضي وروحه الفردية الشعرية  
في سياقها. كان في مقدمة هذه سمات شعرية تسمية تسمية العرب  
ولسليمان الكبرى لسطح، هي سمات العرب حبيب ريت لها في  
لأنهم شعر، يكتبون الشعر في لتقصية بنفسه لمدح المولى،  
وحملت لسماء، سهد، وباب ص د سهد سهد لعرية،  
مظهرت صورة الأ، لسكر، بأن الممدح، عطلت نفس رثمة  
المشد والامس سهد ركة مدعيب له سم في بين لتقصية،  
كتمير جماعي

«ولدي رأيت الموت والقبور ولدي سهام المنفى طامة  
لما لقيت الظلم والخذرا ما غادرت من أرضنا شهرا»<sup>41</sup>.

ومختلف لشكوى من شعر إلى آخر وقد قلنا أنها اب أن تكون  
شكوى فردية ذاتية، أو شكوى جماعية قومية، وقد سمع الكثير من الشعر  
بالشكوى الفردية وصاحات الفات في خطوة مع لعر، حتى غلبت هذه السمة  
على الكثير من أشعار الدواول الواحد، أو مجموعة دواول الشعر الواحد،  
كما هي حال عدد دجيل لله بو طويله الحديدي، في ديوانه (الآيات، مرة  
يشكو آلامه وأخرى يذوب إلى الخلاص منها، يقول.

وسنين من العصر مرت  
وأنت تعاني الأمرين وحداك  
وتلتحف الصمت وحداك

تغالب هذا الزمان العنيد<sup>41</sup>

وأبرز طويبة الحديدي كالكثير من شعراء العصر - يشككي حياء من  
البئس وفي أحيان أخرى يتسائل عن سبب البئس، فالخبرة والإحباط  
والأمل العذب سمع عرف بها شعراء العصر، ففي هذه القصيدة يحضج  
الاستفهام بحسب عيبيه (المادة ١٢) لعله يفري السبب ولا يفري، المهم أنه  
يسأل عنه فمن محبته حزن يعتبر لأدب عصر ما داه من برسه، لكنه  
يعتال الزمن بالرغم منعه

وأواه وما تمجدي أواه الصبح بعيد - أسييت وحيداً تفتات على الذكرى  
واللهل كتيب يمن في التسويد - أنت شجي تبكي شعراً  
ترثي عمراً

تفتاب الزمن الجائز فوق البعيد - أواه وما تمجدي أواه الصبح بعيد<sup>42</sup>  
ون كات هذه القصيدة وما شابهها قد جاح على لسط الحديث  
في كتابه لقصيدة الجديدة، فإن المعنى على لسط القديس فيما يحتس  
بالشكوى، فلا جديد عما ذكره امرئ القيس في شكواه من ليل الطويل  
وم تكن شكوى الشاعر محمد السلمان لشبل - وهي شكوى فردية،  
يجعل عن شكوى غيره من شعراء الجيل الجديد، الذين أحاط بهم البئس  
من كل جانب، يقول:

والأفئ غصاصات الحياة على سهل - كأنني فيها فاقذ القوم والأهل  
يطاردني فيها الأسى لغير وادع - وليس وإن طال الزمان يمتحل

حتى أن قال:

كلهم وقصيري في الحجة منعم أسهر بسجن المالحات منعم  
كأنني في سائي أمشي على رجل ولي مهجة كلات لحر الجري تظلي<sup>43</sup>

لقد تجاوز الشاعر في شكواه الألم الذاتي إلى الآث المصاعبي، فلم يعد يهجر عن نفسه بقدر ما يهجر عن همومه، معرويه بهجوم الآخرين، فالمأساة واحدة عند شعراء الجيل الواحد، وليس الشاعر بمعزل عن الآخرين. ويكده معنى لشكوى أن يكون مشتركاً بين الجميع، فالجوى لهيئة واحدة، مع اختلاف في التعبير الشعري وتوظيف المعرفة اللغوية، ولم تكن لتكون من دهر حمره وبنوان آخيه، وما سابه ذلك بالظاهر، نسي شعر عن مصفون شكوى. يغير ما هي شكوى الجوى واللوعة لا جاد، نرسى من طوح له دمه من سيفه من الشعراء، ولذا جاد ليكون دمه مفرقة عن تصدات ثوبه في أكباديه بقول معيض البهيتان

وفقدت حتى الضجاع الذي وئدت بصحرائه الخاوية  
أجرل على قصة دامية وأحمر على أهة باكية  
وصوط القنار يلاحقني بشرط أقفامي الخافية<sup>44</sup>

فهذه القصيدة وغيرها للشاعر تعبر أصو تعبير عن الحياة التي ظهر عليها، والأمل التي كان يرس لها اللوحات الجميلة قد يتحقق منها ما يرضي طموحه، فلم يزل في القنار يبحث عن أملة لمصانع وتبقى الشكوى قصيدة والقصيدة شكوى، والآله يبرح كل دهن من دوايس الشعراء بل يحور على معظم الصفحات، بل أكثر من ذلك، فبعض الدوايس يتحول كنه إلى شكوى، على أعماق متعددة، حتى أن لجسد عدد

البعض لم يبق منه إلا العبار، كما هو عبد محمد عبد الرحمن الحفظي، في ديوانه الذي عتونه بهذا المعنى. يقول في إحدى قصائده:

«مسألة مرغلة ألما وتبضك ينزك الملمما  
وما يهتقى مستشعلله يمد أخرى تضج دما  
وفوق العين أسئلة حدث من عزها سقا  
وفوق العين ما ذرفت ثلاثاً الألكا»<sup>49</sup>

ولم يكن هذا الشاعر من أكثر الموعظين في لشكوى، لكن من الذين أبدوا بباربعهم بكل صراحة في مواجهة الواقع المؤلم، سواء على المستوى الفردي، «أحبشي كبر من سن وه من شكش من يصادر  
العواوين يسمره نمره أو مع حرس»<sup>50</sup> ومن تصبده من شكوى، قوله:

«كم ارتوى الإحمال بجز الشرى والهدوء يشري واليكما يمزق  
صزقت تشويحي على وصله ودوت حلف السمع استعطف  
تلوكشي أسرب وجهي دماً تشريه لأيام ولأعرف»<sup>51</sup>

ولم يكن الحفظي في شكواه بالياتح المباشر، فالكنسات تحترق جميعها من المعاني الشبيبة، الكثير، كقوله (ودوت حلف السمع استعطف) مثل سوظيف هذه العبارة يعطي لفصيدة بعداً معنوياً في داخل النعمة كما يجسد هذا المعنى محمد الجلولاح في قصيدته (شكوى) د ب عوان باني معبر عن القصيدة قبل قراءتها، وهو عوان مسكون به في داخله من المعاني، لا يقي عن قراءة النص والتسعين فيه، يقول:

«شكوت عمومي للحرور أيقها معاناتي المهلى، وهجر سباتي  
أرى في عيونني ما يورق مضجعي ويجعل ضوء الشمس كالظلمات

أرى جبل قومي: لا يرمضون موطناً نظلي، ولا حتى صدى لسماتي  
أعيش غربياً حاملاً فوق غربي جروحاً يمشل الرمل والمحصات»

وبمناوح يوظف مفردات ظاهرة المعنى في شكواه من جماء بعض  
قومه ويجعل من هذا التوظيف أداة للوه و لعتاب وما يعاينه من حد  
لجماء.. مثل قوله (أعيش غربياً حاملاً فوق غربي جروحاً يمشل الرمل  
والحصوات) أي ليس لها عدد. فقد وظف هذه لقبيدة في لشكوى من  
ظلم ذوي القربى، لديه اشكوى مهبط طرفة بن العبد فيمده بعشرات  
لقرون<sup>48</sup> فالشاعر لم يجد من يمشكي إليه غير حروف الشعر وجعل  
المتر وقد عرف من قبل أن الشكوى سمه من سمات لشعره وهم ربي  
النام من ربي.. بعض منه د. وسامه بن حسن سكوي مثل  
«الصبح قد بين دساسة أحمد العريب يهوى دمه به بعد يهوى، ويلاذ  
بالكثير من لقصده مفعلة مع العرب معر عيسى بيشق في إحدى  
قصائد

«كنا رطعنا شبا» الشمس وهي صبي واليوم وأما يستنظر اليوم  
والهجوم تحيو وفي العيسى بارقة من لسراب رؤيا الحزن والألم  
والهجوم لا أصل لوجهه عرتقياً كؤوسنا حللم لو ماؤده شحم»

وإذ كان الملوح قد وظف القصيدة للشكوى الفردية فإن للهيب قد  
وظفها لشكوى لجمعية، وهي شكوى الدل ولا تكبر والهرات العربية  
المتبالية، وهي الشكوى التي عبر عنها محمد جبر الحريس، وعبدالله  
الصبيح وسعد اليزدي. ركن الشعراء العرب، يقول أحمد النقيب.

وما لي بقيا الكأس من أمل يماوده الغؤاد نضب الرحيق وطارق طمان يمحث عن مذا  
عن بسمة عن نظرة عن فرجة بين الوهاد عن جبه كعب استعجال وعاد كالظم المعاد

من ما ترى هذا الخريب؟<sup>(49)</sup>

وأحمد المهيب بكثير في شعره من العربية ولشكوى من الظروف  
أعمامه والخاصة والوحدة في زمن كثر هزيمة كبرى. فهو يبحث عن ملاذ  
لشاعر هزيمته الحية وجعلته يعيش بلا مأوى، فاندبار تكره والربان  
بظارده. وهذا هو حال الأمة لعربيه كما برها وهذا ليس برأي المهيب  
فقط في الحياة والذل، بل في البعض قد وصل به الحال إلى القنوط فبعد  
لواحد لصالح يسمى لو يموت حسراً له من حياة الذل والهنون، ويعلم  
ذلك إلى أن الدار الآخرة هي للقر، وهذا حقيقي.

«الموت أولى بالحياة من المجرى فالنار يا صاح بي التهب  
في ظاهري املو لباسك كلها ويكافيني جهد الرزق انقلبته»  
ويقول في مكان آخر:

«صرت في درسي كأي ثمل فشجوني عظمت كل قواي  
صرت في دسب وما أعونها بعد أمي صائر الطير متاي»

وعند موجد المسرح كان يكون محطاً من أسكوى ولتبرم  
بالحياة وميراث لدمه حتى تصيده في درسه من تكون وما من  
الحياة وما من أهله<sup>14</sup>، ولعل البعض من الشعراء ليعودين قد سبق  
الشعراء الذين تحدثنا عنهم يعقود من الزمن ليقول كمنته في الشكوى  
لكه يعبر من خلال معجم شعري يسكن فيه على الكثير لتبرم والشكوى  
ثم يوظف لشكوى في هذا الإنكار، لكنه يوظفها في مفردات جديدة/  
تدعيم، فلكم هي مفردات اللغة العربية القديمة في أسطو شعري جديد،  
ظهر به لشاعر في بدايات الشعر الحر في الجزيرة لعربيه، يقول  
عبد الرحمن المنصور (ولد 1340 1920)، وهو من الشعراء الأوائل لدى  
شعراء هذا اللون من الشعر.

«صاح بي دركم أيها الأصفا»

ومشعت النروب التي تملكون

ودروب الحياة التي تهرقون

ودروب الرؤى المائعات»

ويقول المصور من نصيده أهداها إلى أحد أصدقائه، ولا أرى فيها  
هدية أكثر من كونها شكوى شخصيه، قد يكون لشاعر قصد فيها م  
قصده

وأنا ظمآن ولكن جرح القيد يديا  
ومياه النهر حولي حلبة قرتو إلينا  
يا ترى تهرمني أم ترى تهرمني إلينا  
لست أدري غير أنني جرح النيد يديا»

ولكن شكوى المصور بشكوى المديته، سأل من أعجب  
شكواه تظهر بالصوره الجصاعية

وأنميش والمحرمات والفأس التلهم!!

والأرض نزعها ويحصلها الفهم!!

وكأية طرسا...»

تقصتنا على مر القرن!!

لا فرحة.

لا بهجة.

غير الكتابة والأقوين!!

والأرض نزعها ويحصلها الفهم!!»<sup>[51]</sup>





فقد تصوّر لي أنا بمقبرة وأنت ميتنا يا أبها الدار<sup>42</sup>

وعبدالله بن إدريس من الشعراء القيس يواكبون الحدث، سلها وإيعاب، وسعل بعدوثة، وهذه القصيدة قالها حينما رأى ذرد القنينة تهدم من صحن المارل التي مرت بها الشوارع الجديدة ومرتت ملكيتها، وكذلك قصيدته في مسجد الجامع الكبير، عندما يكنى مؤدبه ابن ماجد، في آخر أذان لصلاة العصر، وهو يهتف في ذلك اليوم، استمداً لسانه من جديد، حين توسعة منطقة قصر الحكم في الرياض وتحديثها<sup>43</sup>، وقد شارك في مسابقات السعيدة بقصائد السهنة، والمشاركة في افتتاح الماربع، وغيرها لكن لشكري تعبت عنه في الكثير من الأحيان ومن الشعراء من كتب منظومة بولي فداية، وهذه، منه من سبب لمحدثين والقصيدة منه من سبب طمعا في تحصيل الجاه في مسيل الطموح إلى العالي رغم بركه حينما في سنة 1360 هـ «نكر سعيدي لا تفل، وله قصيدة من ديوانه يذكر فيها طمعه في تحصيل الجاه من حيث لاهن التي جعلته بشكري هـ. عند العاشر رغباً في مل نفسه هو عنون يدل على مضمرها، يقول فيها

ونفسي تازعتني ما لست أرضاه وتبخني من مناظر العز أعلاه  
تريد جاهاً عريضا مستظلل به ومركزاً شامخاً في الملقب مناه  
تريد إن أمرت أمراً يصيخ لها بالسبع من قد أرادته بمعناه<sup>44</sup>

والجيهان في خطابه لنفسه لا يظهر الشكوى مباشرة، لكنه يصعب معاني دحية بقصد منها قول ما يريد قوله، وأن الدنيا لم تعطه ما يطمح إليه ولأن الجيهان كاتب اجتماعي، فقد وظف شعره في المواضيع الاجتماعية، مرة يكون هارله ومرة تكون مجادة، وبين هذه وهارله نقطه هارليه ساحرة، وسها قصيدة في المدير، صحن الديوان، فقد صور

المميز في صورة أسطورية، تقترب من توظيف الأسطورة في الشعر وليس العكس، وقد يكون الجهيمان على ما في شعره من المظم قرب لشعراء، من قبيله للناحية الإبداعية

#### 4 - توظيف الشعر في استثمار الفرص:

مستثمر الفرص في الوصول إلى البعثة الشعبية أو لاجتماعية ظاهرة معروفة في الشعر العربي منذ القدم، فالشاعر من أول لباس ناثراً بالمواقف، ومن أذاكهم اصطفاً للفرصة السانحة، إضافة إلى أن الشعر وسيلة تعبيرية سريعة، وللأساسية؛ ر سبه في بيئة لفرصة السانحة للشاعر في سحره بريد جديد بالمرسل به على سجداد - إد راد - لسيبه مقلب شاعر، كما شجع الناس على نفس في هذا السبيل، ر ب حسمت ماسيات بذهب و حذني كل موفد رقد ميق معاً شنت عهد به بل حبس حبيب الأمير به من عهد لمرير، كوزير لمعارف بيئته به طفت لبح مد، من ماسيات ماس حسمت مشر هذه الفرصة ليعرض منها على موفد لمر على مسم مراء - ب مكن ذلك بالجديد في استثمار فرصة ما للتعبير عن حاجة ما، فشوقي استثمار محي - طيارين من مرسا إلى لاهرة بطيارتهما سنة 1914م، ليقول للشباب عمو مثل أبا، هذه الدولة التي تقدمت حتى وصلت العصا، ولم تله إلا بالعلم، فيقول:

وعصركم حر ومستقبلكم في يمين الله خير الأمناء  
لا تقولوا حطنا البحر فما هو إلا من خيال الشعراء  
حتى أن قال:

والأمموا المعلم على الأرض فإن هي ضاقت فاطلوا في السماء<sup>559</sup>

ويتفق هذا السياق مع سياق عبد الرحمن المداودة في تصعيد وجهه إلى أحد الأماراء في البحرين يطلب فيها فتح مدرسة لتعليم الشباب والقضاء على الجهل.

«على أني وكل نفسي أهدب تؤمل من ثنى الملك اللبيب»<sup>61</sup>

وهذا هو لسان حال لشعراء والمصلحين في كل زمان ومكان، وهو شعور الشاعر والأديب بما لا يشعر به غيره، فقد وجدوا أن أبناء الأمم تقدمت بفعل التعليم والثقافة وأن الجهل مصدر كل بemie يجلى بها لشعب، فصاروا يتصبهون العرص للإعلان عن مطالبهم البسيطة ويستثمرون كل درجة يحترف مولى نظور له خير لأمهه، فهذا هو أحمد يوسف الجابر يقول

«بني وطني هم انشباؤاً إلى العلى وشيئوا برون لمجد لاحت صفائله»<sup>62</sup>

ول كان الحذر ومن مثله يعملون في الأمم العرب والمصالح الوطنية ويعبرون عن حذرهم في مستشرقين مستشرقين في حقيقته رغم المصاحي بواقع الحال، مستشرقين مستشرقين في حقيقته رغم المصاحي بمستوى الوطني العربي من مشرقه وحتى مغربه، وهي رؤية ظهرت وصحة عند شعراء النهضة<sup>63</sup> وبما أن هذه الرؤية قد توسعت في أذهان الشعراء كرواية صيفلية، فإن مصابيا العرب لم تغيب عن ذهن أحد منهم، ومصائبها في أوليات اهتماماتهم، فمن مأساة يهتبلون الفرصة للتعبير عن سخطهم منها، إلى مصائب عديدة يعبرون عن فرحتهم بها، وبين العرصات يرقب مشوب بالخطر، فكانت قصبة الجزائر شعلهم وولسطين في وجدتهم، ولاحتلال للأقطار العربية لا يقل عن كفاح الشعوب، يقول أحمد سالم باعظي

سائلم المجد عن كرام بناته عن مصابيح أفقه عن حماه

الأيام النمسور من اليسر «وم» «أوراس» نورا على ذرى عضباته  
 سبل دغاة الحروب قسي سهند وهران عن التائبات من بطلاته  
 عن فتاة جميلة في إياها عشقت شعبها وهامت بذاته»  
 وحمد باعطب بسعمل مع القصبة المثرية حتى بعد التحرير  
 ويحاطب المتقي بحطاب لشعر عن الغدائية الجرائزة (جميلة هو حريد)  
 كرمز لفتاة العربية الصنيدة، مهما كان تعذيبها<sup>(59)</sup>

ون كان هذا الشاعر قد وظف هذه القصبة في التعبير عن معالته  
 كعربي يشهد شعور لأحد من العرب هو «قرب المسافات» يعدت،  
 فإن الشعر «الأحد» به شعر فيه حياء عن القصبة بسند في مساهات  
 كثيرة، وكما سجد بفرصة لذلك وقد لا يمكن نسبته حياء حصرة،  
 كشمع لمساهم حادي من حرد مركب مركب مدح لايم حاصر  
 المصيبة، «بأحمر» إلى حد في زحل سحر بل تذكره مساهة تاريخية  
 أو مساهة حسنة، مساهة حرد بدعوى عشرين غير مدس كدوية كارثة أو  
 هزيمة أو مساهة مساهة به في شمس مساهة عني في تاريخ والموقع  
 الجغرافي حكم من الشعراء وظف لحدث التاريخي لماسي لفرقانع  
 لمعاصرة، كموع من الاستغفار والتذكير والحسرة على الماضي الجميل، في  
 وصف لبيكات، فيقارنها الشاعر بقول مأثور أو حكمة أو سيرة من سير  
 عظماء التاريخ الإنساني، بنوء قوسه في حاصره بما لا به لقدماء،  
 شعراءهم وحكماءهم، أو العكس من ذلك، يقول صالح الزهراني

والقطب، ناصحت من تهري فما انتصحا كانت ويايا الذي في عينه فرحا  
 قدحت بالشعر زناً مطلقاً، فأبى والليل مغفر، ووجه الفجر قد سنا  
 لا حامل السيف يدري عن حمايته وللهر لا أومن الجلي ولا ضبعها

نور انحراف الرويا، تاه فارسه لأن مبداه للفتح ما اتضحاً

والرهاس في قصيدته هذه لم يكن واضحاً ولا راسخاً إلى شيء أكثر من رمزه إلى حفاظة الأمة الإسلامية، وقد استثمر هذه الفرصة لسانحة ليعمل إن لعبط بن حارثة قال لعمري ما خاله الحكما، اليوم، وكلاهما لم يستمع للقول<sup>64</sup>، ولم يكن ملميح الرهاس كتصريح الآخرين ومبشرينهم العموية والمتعمدة، كما يقال في مناسبة معينة، قد يكون لشعر فيها جيداً أو رديئاً، هذا ليس موضوعاً هنا لكنها على أي حال تعبير عن نفسه لشاعر ليقول ما عنده، وهاهو عادل اللهاذ يقول:

وأي القوالي تظني شوة الظفر وهل يعني لتصر إلا قلب متحضر  
وهل يرى المجد إلا من يصاحره على المطروح ولأزاء والمخطر  
انفض جراحك يا لسان من سلم وللم المرح من أه ومن كدره

والقصيدة سلمية في صيغة النداء، المحسن الأسر يعني عن رضى لسان راحة يمتص من شعرنا ربيع شعري رنداني مفداً يتصبون من حلاله، من شعر شعري من شعرنا حلاله الرهبة، ليقول عن واقعه ما لا يستطيع قوله بالتصريح فالمرمر بالبرق، وبالجلت، وقميص عثمان، وصحة المسمين بين غمي ومعاوية، والمرمر بابي موسى الأشعري وغير ذلك من الرموز، كاستثمار للمواقف العربية، وعلى طريقة مثل لعربي (لتاريخ يعيد نفسه) من ناحية، وأن العرب لم يتقدموا أو معنى أدق، لم يتخلصوا من عوامل التحلف، تحول الشاعر المأساة إلى أسطورة شعرية<sup>65</sup> وسواء كان ليعول إردياً أو غير إردي، فهو في النهاية تعبير مردي أو جماعي عن موقف من المواقف، ولا يسس انعطافة المشبوه عند العربي، في كل زمان ومكان، وتأثر الشاعر عن غيره من الناس بالظروف والتجذبات، سلباً أو إيجاباً



وحتى لشباب منهم، وعبدالله العويد، أحد الشباب، من الأحباء لا تخلو قصيدة من تصانده من ذكر الأحباء (هجر) فيقول في قصيدة يحكي بها الشاعر والاديب، صاحب الجائزة المعروفة (عبدالعزير سعود أب بطيخ) خلال تكميله في إثنية النعيم:

«تزل الشهم للأحباء الكرميت يودعها وفي الأصداء صوت  
تقول له وداعاً بما تحبسي ومثلك في التناصر ما رأيت  
إلى هجر سعى ما بين نخل بهش لولده في الدوح نبت»

وإن كانت القصيدة ترحبة بمقد الصب ومثقلة بالتكلف ولظم، فإن الشاعر قد عظم ما كان حبه مصيب ساه عن هذه، وكان بإمكان الشاعر أن يصرح بمرور من مدار بمقد، فصب في أحيان كثيرة بهجر الشاعر عن نفسه مخسفة حساً كان في حبه، لكنه، وأحياناً شعرة حرة متفلاً بما صدر اسمه، يثقل بربطها في حصد الوطن، في حد من روض كمناسير كمال يحجب لبعض ويختلف سحر من المكان من نطفة التي نظر ح في الوطن لوحد، مهاك من لشعراء من ربط بالأرض ارتباط كلي، وعلى هذه الأرض معه في كل مكان يذهب إليه، كمهم له في حبه وبرحله، وخاصة تلك المناطق الثرية بطبيعتها، فقد ظهر ذلك جلياً عند شعراء جازن والأحساء، مثل لمهكلي والحزمي والسعي، وحاسم الصحيح، وعبدالله العويد، الذي ذكرنا له قصيدة قبل قليل، وليست هذه القصيدة كل شعرة في حبه وارتباطه بالأرض، يقول علي أحمد النعمي، الذي أعرق في تعصبات المكان بأجزائه

«جازان ما زالت على عهدنا والشاطئ الخالم لا يسرح  
وضمد تهديك من حبها أحنماً مع نسمة تسبح»





مهل يقول أن هذا الشاعر وعبره يشعرون بأفجاد الوطن، "و" بهم  
يلودون بحمده يحشاً عن الذكوب الجميلة؟ كل هذا وارد، وهو تعبير  
صريح عن مكنون الشاعر لأهله وقومه من أبناء الوطن الواحد. لصعير  
منه والكبير<sup>65</sup>، ومنها ما حسده في قوله مصرحاً في أول قصيدة في  
لديون المذكور

ولا يزهو العشق إلا حين أذكره      وعين أذكره بالعطر ينفتحني  
جلوده في لؤاذي تروني بدمي      وتشرب إذا ناديت يا وطني  
ولفوق هدي تسامي صرحه لنا      وكحل الجفن بالآلاء والمان»

ورد، كان الشريف قد عسى الوطن بمجده الكبير، فإن بعض الشعراء  
قد تعنى بحماسة بعميرة، مثل نزيه، عيبد حس بهد جد في  
الأقول، فبحر هب في شئ<sup>66</sup>، حذب منها من شعري عذوبتها  
الجميلة يهوي في حبط من بهسر بخلفه ثباتهم، دواهم،  
وبعقدوبها قدسها مدعه حب سائب لها تعدد به في سن مساعدة  
بعضهم لبعض، يقول حاسم الصحيح

وتهاجر من جلرها قريتي بالجماء المسافات

أه من غريتي أه!

فالآن تنفرط الأرض من عقد رحنها بالسما»

وتسقط من طهرها في قرار الذنوب

أرى كل شيء تهالك في الجري نهر المنيعة.....»

إن هذا الحب المشوب بالحنوف، حب القرية والحنوف عليها مما حصل  
لها من تعبر في السلوك، وهروب الناس إلى المدن قد غير من سلوكياتهم  
لمعتاده، وقد عبر عنها بانفرط عقد لقرية، فأصبح أهلها بلا ربط، كما



إذا لم أغن الدار أغلى قصائدني فقل لي أغني بما مدلل العلامن؟  
أسألك نفسي وأهلي فبمسك نوعة فقل لي. أنا أه أنت يا ملهمي الوطن<sup>[67]</sup>.

والرهري في شعره مسكون بالوطن، الكبير والصغير، من جبل لسرو، إلى صعا، إلى لعرا، وكل القصايا العربية، حاله في ذلك حال كل شعر، الوطن العربي لكن الشعراء في الجزيرة العربية يحتفلون عن غيرهم من الشعراء، لسبب قد يكون الوحيد من نوعه، ذلك أن مواطن الصحر - يربط بها أكثر من غيره من الناس، في كل بقاع العالم، فهي متسعة موحشة في أحرا، وهادئة في أخرى، ويجذبها الحب إليها كلما ابتعد عنها بعدد فداد مسرد باسم الوطن حتى يذكر منها لوطي، من خلال سباق القصيدة يقول عبد الله النومي.

«وحدها تعرف الجنة الخالدة

وإن الذي يمشق الأرض لا بد أن يكسر القاعدة

وإني إذا عدت يا وطني

أعود كما قطرة عاتلة».

ثم يقول في مكان آخر من الديوان:

«أعانق في أحرفي وطناً

فتزهر في خلقي السنبلة».

ثم يقول:

«غريب أنا فأند وجهه

إذا أنت يا وطني

لم تكن داخلها»<sup>[68]</sup>.

ومن الشعراء من حاطب الوطن، من خلال مساهمته معيه و في  
سبيل نصيبه، أو تبريح عن خاطر في يوم من أيام لوطن الكثيرة على  
أن هذه الوظيفة لشعرية معصودة لداتها. مثل الكثير من الشعر الموجه  
الى لوطن أو غير الوطن. فهي على أي حال موجهة لمساكن يقول  
عبدالله الحصيد:

« وطني الحبيب... »

بشارك بالحيد الحصيد..

بشارك بالأمن المذتر بالندى

بشارك يا وطن القدا.... »

وهذه ليست من حقايات الحكيم، التي تبعت بغيره من مكاسبه  
في الأرض بغير غم يحسبه لا شيء له لا يدي بمسكن كمالاً  
ومن وطنيته في لوطن لم يحتاج به كغيره من يكتب بالظفر  
يعود إلى نفسه بعد غم منها ركبت الأسس في كيد لا يدي<sup>(62)</sup>  
وعنها يمكن من مرارة في بغير عن حوطة من يحسن في نفس  
لشاعر. والاحتلال وارد في الموهب الشعريه، كقوة الشاعر على  
لتعبير وإذا كانت العكرة واحدة، والاحتلال في موارثها بين لسان  
وقاس، فإن القدرة على صياغتها تختلف باختلاف القدرة والثقة،  
وقياس المعايير النقدية هو المثل من تقييمها.

**وهذه** هذه دراسة مكتفة لموضوع منه من مواضيع الشعر، الذي  
تدبب بين التيارات الأدبية، ما بين الجديد والتقديم، سواء في الشكل أو  
في المضمون. وقد ركزت الدراسة على حصة أعراض من أعراض الشعر  
لم نتحدث فيها التقيد المتبع في الدراسات السابقة، بل حاولت أن نتبع ما  
وظفه لشعراء في هذه الأعراض، من توظيف لشعر في اقتفاء السابقين

والجلادين، وقد احتوت على ما وظفه الشعراء من إحياء للمفردة التراثية، ولم يكن فيه من جديد، بل كان تقليداً للشعراء القدماء. واجر لتوظيف الشعر في عملية الإصلاح لدى مطالب الشعراء، به الدولة الحديثة، في التعليم والصحة وشؤون المرأة، من تعبئة وعمل وحرية شعبية. وشكوى مكن في شعر السعوديين، منها لشكوى لمرده والجماعية، وبمحض الشاعر شخصياً وبمحض الإنسان العربي، من ظلم واحتلال وإهدار حقوق، وغيرها. وقد ذكر بعض الشعر، على العرص لحصول على المطالب (الشخصية والجماعية) لكن عليها كان جماعياً وتلمكن في الشعر السعودي أهمية كبيرة، وذلك أن الملكية يهد مترامس الأطراف ولرجعة بين حرابه مسرعة، طلب بعض بعض ظهر مشوار في المكان في وجدان متفرد، يكون اسم مسرعة يكون شعر في عربة هاراج حمود لوطي حرس لدنة على أكثر من رسمين شعر، معظمهم من شباب، شعر مصدوف من د لوصف ناول مرة في هذه الدراسة.

## المصادر والمراجع والهوامش

1. انظر، دكتور سلطان سعد الفهطاني، اللغة الأدبي في مُملكة العربية السعودية، نشأته ومجدهاته من 48، الثاني لأدبي في لطفائف، 2003.
2. سان العربي، ص 138، صعدة عرشي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
3. انظر، دكتور عبداللّه الحامد، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، ص 46.
4. سورة الفرقان، الآية 74.
5. دوران حنين سرحد، أجنحة بلا ريش، نادي الطائف الأدبي، ص 131، 184، 1399.



- 25) لسريه من معلومات عن العود، انظر، التماسي، شعراء الحجاز، ص 33، مصدر سابق.
- 26) نظر سعد لادي في مسكنه غريبه سعوديہ، مدرّس سعيد<sup>1</sup> لمرسة تكية، ص 112، مصدر سابق.
- 27) عبدالله عبد الجبار، التيارات الأدبية في قلب جزيرة العرب، ص 151.
- 28) حسين سرحان، أجنحة بلا ريش، ص 128، نادي الطائف الأدبي، ط 2، 1397.
- 29) عبدالوهاب أخفي، أمّتي، أهدى الحجاز، ص 19، مكتبة المكرمة، 1344.
- 30) يزيد من شعراء من هذا صاعر نظر عبد بصي حبيب، مطويات وصور، عن شعراء المعاصر، ص 100، وما بعدها.
- 31) نظر، بحوث مؤتمّر الأول للأدباء السعوديين في مكة، ص 263.
- 32) ديوان عبد الرحمن سبيح بن - سبيع بن لادن -
- 33) نظر، القصيدة كفن في سب شعر، في ص 7 من
- 34) انظر، في بلد المصير، ص 8 من نفس المصدر، ص 8 من حوزة طلال بركة محمد بن - في بلد المصير
- 35) غازي عبدالرحمن طهيلي، بعد عن - كتاب -
- 36) ديوان عبدالرحمن ولد من 20 نادي القبتة لثورة لادي، (10911740).
- 37) نظر لديوان، ص 183، 185، 214.
- 38) ديوان عبد الله بن سبيح بن سبيح خليفة سبوت من 84، نادي لادي بن -
- 1413: 1939م
- 39) ديوان، ص 144.
- 40) مصطفى بن محمد صبري (الإسلام شعري)، ص 21، إصدارات نادي تبها الأدبي، 2003: 1424م.
- 41) د خليل لاه أبو طيلة كلبدي (الإياب، ص 17، نادي الطائف الأدبي، 1422.
- 42) ديوان، ص 65.
- 43) محمد سليمان الشيل (تد - الصحر، ص 25، النادي الأدبي، الرياض، 1399.
- 44) معجم البحتان أشوخ لثورة، ص 137، 1400، المؤلف.







## تمهيد:

تطمح هذه الدراسة إلى كشف رؤية دلالية مهمة في الشعر السعودي، وأقصد توظيف الحيز المكاني في الشعر السعودي المعاصر، والذي حقق جهوداً بأهماده التشكيلية الواجبة، ومن ثم فقد حقق قوة إيحائية متعددة الاتجاهات.

وتأتي دراستنا في قسمين:

**الأول** المدخل المنهجي، ذي طابع عام، وحركته الفكرية:

**الثاني** قراءة المكان والغرس التطبيقي.

## القسم الأول

### المدخل النظري

### دينامية العلوم وحركية القراءة:

## - 1 -

لقد سكاثت عوامل كثيرة دت إلى إعادة النظر في رواية قراءة العمل الأدبي بكل أبعادها، فقد أدت حركة التطور الحديث في لوسائل الفنية العلمية إلى إباح كد كبير، بل ومشعب من الاتجاهات العلمية والتي فرضت نفسها بقوة على الغرس الأدبي والنقدي.

من مزايا العمل الأدبي هو بالطبع، حره مهم من مفهوم النقي في الفكر الحديث، ويربط هذا النمق بالبحوث التي قمعتها لأطرق

الاجتماعيه وما انتهت إليه من بصورات تكشف عن تعبير أشكال المعرفة، وعلاقات عبر العصور المختلفة<sup>(1)</sup>.

إن السجاح العظيمة ولدي لائقه لعلوم التطبيقية الحديثة وانتقالها إلى ميادين لدرس الأدبي يرجع إلى جهود مكثمة، بل ومنظمة وواعية في متابعة البحث عن الأسس التفسيرية، والتي تعد مهمة - إلى عمق المظاهرة - لقد ظلت هناك صراعات حول هذا التطور وحرصيته، هل يمكن لنا نقله إلى ميدان الدرس الأدبي؟

ولكن التساقيات الحديثة بطرق تحليلها تعتبر ميداناً صحيحاً ومطروحاً لدراسة السجاء، حيث أن السجاء ليس مجرد لغة شعبيه بل لغة علمية للسجاء لساجي (Saghi) الدرس البيولوجي يعمده على معرفة لكيفية سس من خلالها يمكن صياغة الاسكن بعدة المختلفة للبيئة الفطرية<sup>(2)</sup>.

وإن كان في ذلك من هذه سس التي مصطلح الهندسة الهندسة المكان، حيث أن مصطلح الهندسة هندسة، ساعد على كشف لرؤية في لشعر دون موقف بمرس عميق في سس إلى سس هندسة هندسة تطبيقية وحصلتها بالرؤية التحليلية للعمل الأدبي

إن الدرس البيولوجي قد أصبح عصباً أساسياً في لدرس النقدي الأدبي حيث تعد ركيزة مهمة للاتطلاع إلى الماق الرؤية النقدية المتبعة.

ولقد أشار هـ. موزشوب هـ. في كتابه الفريد (نشرى النقد) إلى نقطة مهمة مؤداه أن لا يمكن فهم أعمال أرسطر خاصة كتابه عن لشعر درما الاعتماد على علم الحيوان، هذه النظرة الخاصة بدأت تظهر للمكون بعد أكثر من ألفين من الاعوام، حيث يعاد دراستها وبحث لروح فيها من جديد<sup>(3)</sup>.

من كتاب (فراي) بفضله المهمة - كذلك - فقد مدحنا تسلياً  
للرابط بين الدرس لبيولوجي، ودرس الأحياء بل إنا سرى في هذا  
الكتاب عناية عظيمة وعصبه بالدرس العلمي على مستويات متعددة،  
فحق أمام عالم في الغيرة، والعلمك، والرياحيات، بل عالم صاحب رؤية  
عميقة في مجال العلوم التطبيقية.

وأما (G. Leech) الماقد البلاغي، المشير فإنه يشير في كتابه *Style of Fiction* إلى ضرورة الاهتمام بالجانب البيولوجية، وهذا فقد تحدث عن لصاصر والجزئيات المكونة للنص من جهة اعتبارها مكونات بلاغية ولكنها في الأصل مكونات أدبية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى من *Code* من شأنه أن يفتش فيه بعض سرعة *Code* خاصة وثيرة

[illegible]

ومن ليولوجب إلى العبريا - والتي كان لها تأثيرها البارز في حركة  
لقرنة وبدأ ذلك وصحاً في نظرية التلقي وروادها. لقد ساهمت لعبريا،  
في ازدهار المدرس الألسي الحديث. لقد استعادت الدراسات لنعوية  
والأدبية من المدرس العبرياني، إن عناية العبريا. كما يقول (Kalev)،  
سحب في لقدم الأول على لعاصرة والقياسات <sup>١٦</sup> وهذه أمور مفرد  
بالضرورة في المدرس القندي لتحليلي الجاد، بعيدا لظاهر عندما تحدث عن  
لاستعارة باعتبارها صرياً من التشبيه أشار إلى أن التشبيه قياس،  
والقياس فيما تستمتي فيه الألفهام والعقول والأذهان <sup>١٧</sup>

وترتبط الفيزياء - بالطبع - بالرياضيات فليبيت الرياضيه هي  
 بية الفكر، كما يقول (جان بياجيه) حيث يشير إلى أنه من المستحيل أن  
 ندخل على عرص معدي لمببوية قبل أن يبد بالبيات رياضيات وذلك  
 ليس لأسباب مطلقيه فحسب بل إنها متعلقة بتأريخ الفكر نفسه<sup>1</sup>

المفخل إلى البببوية ← البيولوجية



البببات الرياضية = تتعلق بتأريخ الفكر

ويجيب كل ذلك فإن الدرس الفيزيائي بهته بالصلاية وهضاتصها  
 وهي مصطلحات تدخ مشوه في حيز مدرس سجنسني بنص لأديبي،  
 وكذلك المروءة في سعة بجابب سدر، فإن المروءة سبي ككرب كثير  
 في لدرس سجنس لا سي مأجوده من لدرس سجنسني بمصطلح  
 (elastic) هو - سي لأحسن فهميائي - راسمة نقش سجنسني لأجسام  
 للقرى لمروءة عصب سسك) لك لمرقة مدر اسرجيا هذه الأجسام  
 خالتها لاصفه مدر سسك) لمرقة سسك)

وتردده لداكرة بكثرة أسماء الشخصيات التي سجت لمعال العلمي  
 - بتطوره - إلى لدرس الأدبي مساجانه. ومن هذه الأسماء «لبيبي  
 سسروس» و«رومان حاكسيون» و«بوري لوتقان» و«يوم سسرمسكي»  
 و«رولان بارت» و«حاك دريد» و«ميسشال فوكو» و«جان بيباجيه»  
 و«جوليا كرسبف» و«هنريش بليث».

ولكن أهم شخصية جمعت قروءاً متعددة من العلوم لتطبيقية  
 دشرت بذلك على جهوده الأدبيه وهي شخصيه «رومان حاكسيون» لقد  
 جمع هذ العالم الناقد النعوي (لعان التشكيلي) كثير من الثقافات  
 لعننيه وغير العننيه. ولعل أبرزها علوم الاتصالات وموادها (لتي كان

من نتائج سداسيته الإسرائيلية المعروفة) إن علوم الاتصالات والأبحاث لرياضية والهندسية تصارت عنده لينتج نظريه خاصه وذلك لتواصل في علوم الاتصالات<sup>(10)</sup>.

وتشابه جهود «يوري لومان» في دراساته للنص الأدبي وتحليله في كتابه الشهير «تحليل النص الشعري» مع جهود «رومان جاكسون» من جهات كثيرة فكتابه هذا يعد وثيقة نقدية تعتمد على نتائج العلوم لتطبيقية وسحبته إلى ميدان البحث الأدبي فهذا العمل التحليلي «ليوري لومان» تعكس الموسوعة الثقافية التعبيرية والتشكيكية، وشتى الطرز الثقافية العامة، كما يعكس دوماً مقدماً وحساً شعراً بالغ الرقابة نتجلى في انتقاده نقاداً محسوباً بحدوده بدالة على مقصد ليس نظريها، ويرجع هذا إلى «لورانس» بحسبه تجريبيه واضحاً لا يتطرق لمبحث أن نقول شديدة الصرامة «لكنه المحس العلمي الذي تنزع به لومان»<sup>(11)</sup>.

## 2 -

وصى في العوائد لعلبة التي أثرب في لدرس الآسي الحديث، ولتي تدفع لدرس التحليلي الأدبي لاستخدام حظوات منطقها ما قام به «فلاديمير بروب» في كتابه «مورفولوجيا» الحكاية الخرافية، حيث سقى «بروب» وحدات خاصة مستخلصة أساساً من درس النبات Botany والدي يضم في داحنه مجموعته من العلوم المشتقة من «المورفولوجيا» وكان لهذا الوحدات أثره الكبير في تطبيق رؤية التحليلية للحكاية الخرافية، حيث استفاد كثيراً من حيثيات هذا العلم، فهو يقول «المورفولوجيا» تعني الأشكال، وتعني في علم النبات الأجزاء وعلاقتها ببعضها البعض ويعني آخر دراسة هيئة النبات<sup>(12)</sup>.

ولكن من الواضح أن «بروب» نعمته كان دارساً جيداً لعلم النبات،

حيث استطاع الاعتماد على لمكونات التشرحية وتوظيفها في عمل أدبي تقوم على ديمامية الكون التشرحي. ولقد استطاع «بروب» بعد درسته لجادة هذه لعلم لبيات لتوصل إلى وجود التشابه بين مكونات الحكاية الخرافية، والتي ستكون مطابقة لمورفولوجيا لتكوينات لعصية<sup>171</sup>.

ولولا الجهود العلمية المختلفة في ميدان البيات والأدب ما توصل «بروب» إلى هذه النتائج، ولهذا فإنه يشير إلى ما قدمته المؤسسات العلمية له بقوله «لقد غاصني مؤساتنا العلمية رعاية كاملة عكسي من بدء الأراء مع عمت أكثر جيد»<sup>172</sup>. ولقد استطاع بقد عربي الإنادة من جهود «بروب» قد وسحب مناجر ما يطبقها من ثم «سني شعروا لتقديم<sup>173</sup>

ان من السعني للعسل لأوس لا يمكن له أن يتعد عن ميادين العلم، ولهذا فإن «حول كرسيد» حركة ما أن سطح الأرض يهدي سريد تحليله بعد حطاب حذوق منه لعلم والاندولوجيا والسياسة

ولما ان مسائل كيف يحترق المص لادبي وجه لعلم ولايديولوجيا وكذلك لسياسة<sup>174</sup> والرد على ذلك هو الالتزام الصارم للمدرس العنسي وسحب على ميادين التحليل.

ومن هنا فقد نشطت الدراسات النقدية القائمة على ما توصلت إليه العلوم التطبيقية، فهي تراثنا القدي الحديث تأتي جهود القدامى المسيرة ونسب وعبد جيداً لعلوم الطبيعية مري دراسة (الحطيشة والتكمير)<sup>175</sup> من البيوتية إلى التشرحية، ويرى أيضاً الدراسة المكررة على إفاذه من العلوم التطبيقية وأقصد تشرريح النص حيث<sup>176</sup> أقام الغدامي نظريته على ديمامية متعاسكة تتمثل في.

- (1) التسمية في مقابل الإطلاق.
- (2) (الدينامية) في مقابل المجهود.
- (3) الاستنباط في مقابل الإسقاط.
- (4) الوصفية في مقابل المعيارية.

تم يشوع لأثر العلمي منهجاً ومصطلحاً في أعماله الأخرى، كما يأس عمل محمد مفتاح الخاص بالتأثر بالجمال لعلمي وقد دراسته المعروفة باسم "تحليل الخطاب الشعري" (سنتيجة التناص) حيث يردح هذه لدراسة بالنظم الهندسية والمصطلحات العلمية في ميادين كثيرة.

لقد ظهر في دراسات محمد محمد - به كشمه - سدود من حقول الجغرافيا الجورج - أولاً مصطلح جيولوجي - حتى - يدو يشير إليه (بارت) - صبار - حتى الآن في نفس طبقات متعددة سله في ذلك مثل طبقات الأرض - وليس هي بالحق - من يدو - - لجمال هي -

ومن هذه لدرسه لأبيه - حتى ديمته - ذلك يعمل سحاب النيات الدرس لحيولوجي - إلى ميدانها، ولامر كذلك بالنسبة لسحب العناصر الجغرافية لدرس الأدبي فري الإشارة إلى العضاء والمكان. بل وعوامل الشعرية حيث - ثراء - هذا الدرس يروى تشم بالعمق التحليلي

ولقد انتشر الدراسات الخاصة بالمكان وملاحمه وابعاده في الدرس الأدبي في تراثا العربي<sup>191</sup>.

ولعل من أهم الدراسات الدقيقة والنواعية لفاعليه المكان في الأدب لسعودي - ف تدمه معجب لعدواني باسم (تشكيل المكان وظلال المعينات)<sup>201</sup>، وهي دراسة جادة عميقة ثرية وتأتي دراساً هذه المعوية باسم (هفتمة المكان في شعر صالح سعيد الزهراني).



وأما مصطلح هندسة (Engineering)، حيث يشير هذا المصطلح إلى الدراسة العملية العلمية، والتي تعتمد ويعود على التصميم، وإفادة منه في مجالات متعددة<sup>(21)</sup>.

رُما إضافة الهندسة إلى المكان فإننا نستخدم هذه الخاصية الهندسية في فهم رموز المكان في شعر صالح سعيد الزهراني، وهنا يبدو سؤال مهم معاده لماذا كان اختياره لشعر هذا الشاعر؟ ولحق به النص يدعو قارئه إليه. ويلج عليه. ولذا فهناك أمران دعوا لدراسة هذا الشعر

**الأول** أن صاحبه باقذ كبير حبر الدرس التقني بمراحله حيث يرى لإضافة سعادته بمرتب لأسس شعري حديثة في مسكنه الشعرية لسمو به دمج عسى عاتقه مهمه لإضافة وليس لأغناء وانتكوير فكان علامة يميز روحه بـ "بشره ليد، كدب يقول في بعثه المصون بـ"الهبج وحبو حان؟" ذرة في شد الأكويبي سمودي في لشعر لسمو به "عمد رعد في نور ب ي سمه ليد به أن يجعل لعلم وصيب بوجه في حط مسكنه لسمو به مسج لأدب وناقده، بقائد لطائرة والباحث في طبقات الأرض، فكما يكشف لطرق الحديثة وبطواب السحاب عن شهود انحصاري الخلاق، فإن لقصيدته ونقد النص يكشفان عن روح الأمة، وموقفها من الوجود<sup>(22)</sup>.

لقد ذى هذا القول على وعي نقدي إبداعى، عمد لشاعر الباقذ الذي يريد ان يصبح بين لتلم ومسكار الرخام "ي بين الجهد الأدبي والجهد الحضاري.

**الثاني** الوعي بالمكان في أعماله الشعرية حيث عمد لشاعر إلى تحقيق رؤيه هندسية دقيقة سوف يرى حاداً منها في هذا البحث.

## القسم الثاني: قراءة المكان والدرس التطبيقي

مطلقاً من مقوله « جوتيا كريميها » بأن النص الأدبي يحترق وجه العلم، لذا فإسبا سشسير الى جهود علميه ساهمت في الدرس التحليلي العميق للنص الأدبي وسيكون ذلك في جانبين

### الأول

١) نوظيف الحشيتات القرآنية، والتي أقرها (دويجرايد) في كتابه عن النص واخطاب والإجرا .

ب) الاستعانة بالدرس البدلوي خاصة علم «خائف الأعصا» ودرس الحلايا . وديناميتها وهو ما يعرف بمصطلح (Histology)

الثاني وهو من التطبيقي اهدسة لك - كتب تلك اشاعر (صالح ارهريس) هذه لهدسه وعن مصمم حشيتات تكون بدلالة في لشعر .

الجانب الأول: يقول «ولهم وائ» أن القراءة بأنفسط أنراهما هي دمج وعيا بمجرى الشئ - المقروء .

ودمج وعيا بالشئ المقروء - على احتلاف أبعاد - أسر يدخل فيه تشابهات خاصة من جهة حشيتات المقروء - مصاب إليها (لهذه التشابهات) أبعاد وعينا<sup>(24)</sup> .

إسبا - إدأ - أمام ثنائية القراءة الوعي القارئ (بآلياته) وحشيتات المقروء . العنصرية الأسلوبية لإبداعية ولد إسبا لاهد من الإشارة إلى جوانب من الآليات يبارز للقراء (مالمدمج لس في الآليات وحها ) وأبرز هذه الآليات آلياتها .

الأولى حشيتات (دويجرايد) القرآنية للنص وذلك في كتابه

الشهير ( لنص والخطاب والإجراء ) وأهم هذه الجيشتات الانطلائية للنص هي

### أولاً: السبك: Cohesion

وهو انتظام خاص اعتمد على النظام العلمي لغيرياني من حيث الإدراك الهندسي الذي يجيده (ديوجرند) نفسه، ولسبك كما يقول - بترتيب على إجر -ات تبدو في العناصر المطبعية على صورة وقائع يزدي السابق منها إلى اللاحي، بحيث يتحقق لها الترتيب الوصفي، بحيث يمكن استعادة هذا الترتيب<sup>26</sup>

ووساط نظام ليس سر سب ديوجرند يعتمد على الهيئة التركيبية متكررة من مكبات (العربية، والفعل، وعين مور حري مش التكرار والندج الكسنة الآلة المشتركة) أحسن من بعد

### ثانياً: الالتحام: Cohérence

وهذا الالتحام يرتبط بشايط الذبائية الإحرائية للنص من خلال عناصر السبك، حيث يساعد على دفع حركة الدائرية للنص، كما يقول «حان بول سائر» والذي يعتبر قرعة النص حركة دائرية خاصة غير متوقفة أصلاً

ويتطلب الالتحام هذا إجراءات معينة تشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه<sup>27</sup>

وقد عتمد (ديوجرند) في هذا الجانب على وسائل خاصة للالتحام النصي، حيث يقوم هذه الوسائل على حركية منطقية أو عمنية عقلية، دراكبة من الدرجة الأولى، وتشتمل هذه العناصر لمنطقية لعقلية في علاقات لمبببه، والعموم والخاص بجانب المعلومات الخاصة عن منظم



الاستهلاكية للمُنَج (العمل الأدبي) ومصطلح القول بعمل على الهدف لإبداعي من حيث لتدفع لقرائه بعد المتلقي وبين النص معه، فيقول عنه (دويوجراد) وهو يخصص موقف مستحيل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة، ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هو نص ذو سيك والتحام<sup>311</sup>.

هذه الأصول تُعد انطلاقات أساسية من حيث تكوين الدائرة المركبة لفهم لقرائه للنص، وهذه هي الأصول الأربعة لكن هناك فروع أخرى مثل رعبه الموقف، الذي يتخصص العوامل التي تجعل النص مرتبطاً بموقف سائد يمكن استرجاعه<sup>(31)</sup>.

وظفاتي من سر روح وسد حل من العلوم الطبقة دند من لأدبي (وهذا تأس لآنية ساسة) فإننا مستخدم كدند سادسة بيولوجية لتحليلية نص، دندني هذه سوية من صورة سادسة هي

## أولاً: الجزئيات:

وتشمل المكونات الأساسية للنص من حيث طبيعة اللغة من الحروف والكلمات في تكوينها البيولوجي، وهي لكي تكون الجزئيات، أو ما يعرف بالتعبير البيولوجي (بالذرات) فالذرات تنحصر إلى العصبات (المصطلح لبيولوجي) والعصبات تنحصر إلى الخلايا، والخلايا بدورها تنحصر إلى الأعضاء ثم الجهاز.

وجزئيات النص تتمثل في الكلمات المستخدمة من حيث تفاعلي ودلالاتها المتعددة

## ثانياً: العضيات:

ويقصد بها حركة الجمل أو أشياء الجمل وطبيعة تركيبها، حيث

تتجسم هذه الجمل وتتصالح أو تنضم أشياء الجمل مع حركتها متجهة إلى  
مكونين كبير وتفاعل. وهذا يأتي إلى طبيعته (النظم) الخاصة التي يشير  
إليها عبدالقاهر الجرجاني من حيث الضم الخاص للجزيئات بفعل لروية  
ليولوجية للنص



### ثالثاً: الخلاصة:

وهي من النص تمثل وحدة كبر من الجملة من حيث حيوية  
التركييب، من حيث هيكلية، ومن حيث التفاعل بين عناصره التي لا  
تتوقف بفعل النص بعدد من الجزيئات وخصائصها هذه، خلال النصية،  
وهي تتكون من حركة تتجه ناحية، سيميائية، أو أكثر بفعل  
عمليات السبك والالتصاف

### رابعاً: أنسجة النص:

إن كلمة Text في مصطلحها تعني النسيج، ولكن النسيج نفسه  
يبدل على شكلية معينة ذات بعد واحد، وذلك من جهة التشكيل  
الإبداعي، وما الأنسجة بإيها تنتمي إلى هذا العلم المعروف باسم  
Histology حيث يعد من أهم فروع الدرس التحليلي التشريحي، وهو  
يهتم بالخلية وعناصرها<sup>32</sup>.

من حركة خلوية أساس التفاعل في النص الإبداعي، وليس حركة  
النسيج الشاهب والمؤدبة إلى شكل واحد بدون رؤيا تحريكه، ولهذا فإن  
سعدل مصطلحاً حديثاً في حيز بناء النص وهو مصطلح Histoblast في

تلك الحنية المكونة لسميح الجبوي<sup>33</sup>، وليس بالطبع هي تلك الخيوط الاستاتيكية الأحادية التكوين

### خامساً: أعضاء النص:

وهي ما يطلق عليه في التعبير التحليلي مصطلح لوجذب لصابعة لسيا، لكني لنص من حيث تقسيماته المعينة المتداخلة، ويطلق عليها أحياناً مصطلح الشريحة<sup>(34)</sup>.

### سادساً: الجهاز النصي:

ونقصد التشكيل الشامل لكل عناصر النص.

### الجناب الثاني: هنسة المكان وقصيدة الشاعر:

يتحارب شكل في شعر صالح الزهراني بهنسة مقسود: حيث يرى التشكيل لكتبي ثباته مك لا وهذا «تشكيل» في مد أبوهلة لأولي، مد يد هذا تقاس المسفر مع حسن الأري في شعره

فإن نصيبه للشاعر في ذلك سوية مع غيره من العوامل الشعرية، والصوان - بالطبع - مكثفة تضيء مضمون القصيدة، وتحت هذا لصوان يرى جملة جغرافية أخرى تتكاتف بدلالات مع جملة الصوان، فيشير الشاعر إلى حيز لمساته الكنية في قوله: «إلى حرها لواعف من الماء إلى الماء»

ويصير هذا القول للصوان الغاري لعوامل الحرية، وهذا أمر ضروري باعتبار النص وحدة بيولوجية كفيه تنامي بكل عصبية، بانقراة الخاصة بعوامل التعرية شامته المكان الكني المحد من الماء إلى الماء، في المحيط بمثابة إلى الخليج بمثابة كذلك

وإذا كان لصوان عتبه النص، كما يقول معجب المعدراني<sup>35</sup>، وهو كما يقول «ليومستور» باب الدخول للنص<sup>(36)</sup>.

فلا يمكن لولوج النص دعماً فتح معاليق هذا الباب أي معرفة دلالته، فمراة غومل التعرّية تشير إلى هذا الجهد الكبير المجدول من لشاعر في متابعة لتعبيرات الحادثة بفعل هذه العناصر الجغرافية

فهذا التعبير والحادث من العنوان، هو كما يقول لعناني، إعلان عن النص واشتهار له، وينصص ذلك إغتر - لغاري باستبدال النص والدخول إليه (37).

فالعنوان في العمل الأدبي له مهمته الأساسية من حيث لإعلان، فالمبدع للعمل الأدبي يعلن، بل ويحرص على أن يكون غومل إعلانياً مكشفاً عن رؤاه - فهو من شعرية عند تصحيح برهري يشير كشائات - لالة شعب المرونة - دامية عبر المبدع من جهة طبيعية انشقي لا يفرح - انفسه له - خاصه ومنه - مدح - مدح كذلك، والقراءة من مدح لأعمال شعرية - شارة - الى انشقي غومل على طبيعة الثاني والتعامل مع أعماله

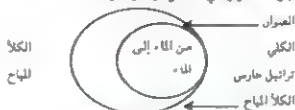
فقدرة من العنوان غومل - جنة ثمة بعض بالمعنى الأول الشاعر غومل، والفردى انشقي لشعره، ولكن الشاعر هذه لم مساحة لقراءة غومل في حرج الرغف من الم - إلى الم -<sup>18</sup>، ويدخل الشاعر في ثمانية أخرى بين العمود لأول لديون - برتيل حارس الكلا المباح - حيث يضيف مساحات كبيرة شاسعة إلى حيز المكان لأول (مس المحيط لى المخلج) فهذا الحيز المكاني المحدد بدأ، والماء (مع مرعاة طبيعة الرمز المذني عند الشاعر - هذا الحيز ينصب إلى مسافات المراقبة عند الشاعر (الكلا المباح) -.

فالكلا لمباح مساحة كبيرة يعانيتها الشاعر فالعنوان شامل للحيز المسافات، ولهذا كان العنوان لتالي لشارح قراءة لغومل التعرّية معبر



من حيث مسافة حرأ من الكلا المياح. هذا الكلا الذي يعد و حداً من  
ثلاثية ( الماء والنار والكلا المياحة الناس)

لقد ربط شاعر الزهراني في رمية بين الماء والسكّاء ولم  
يألف يلوّنه الأحمر والذي لا تفعل الماء فيه شيئاً.



فالتشكيل العنوائي - إذا - هو تشكيل مقعود في النصوص الأدبية مسجّن عند قراءة النصّ الذي ما يحسب سبواً من شكله متلاحق مع لسان كميّ نغمي حيث علاه عن مع تقوية العمل ذاته في حركة ما فيه مسجّن العنوا - حتى ويحسّ النصّ بالعنوان، وهذه الحركة انشائية غير متوقّعة تولّدها العقل الفرائد ذاته، والتي تركها وتعمل على استمرارها

### عوامل التعرية



وبعد العنوان الجعري المكاسي يدخل النص من أبواب المكان يدخل  
إلى الوطن مع أول جملة من الشاعر (39).

كم نُدعى عِشْقَ الحُرُوفِ، وتكتبُ وتقول إنَّنا في غراميك نتحبُّ  
فأنِّي لإشارة الدالة على الإسهاب الانساعي في حب الحروف ،  
وكذلك لبالة على الكتابة ، فالساحة المكاتبية يقابلها مساحة حربية  
(كلامية) متسعة كذلك تناسب مع مساحة الوطن ، ولكنه مساحة دائمة  
صائغة، بل كاذبه وذلك باستعمال الفعل (يدعى) مع كم- وبني فعل  
لادع - لمصلح بالعش- ولكنه عشق حرمني كلامي، ولهذا يرى النطق  
لبادي في قوله:

#### وتقول إننا في غرامك نعجب

يبد الشاعر معتمد على مصدر سكتي لحدده سكتيه، وبذلك  
يرى استفاد من دلالة على ح ليه "قول" في حركته عصبية،  
بأثرها سكتي - بعد ليبيته في بداية سكتيه يندسه في جرح  
لراعب، يسي فعل بؤله احصية مع الدالة للمبوه ورسي لشاعر  
لألمة .. (يقول)

فشلوب في عينيك سفح قصيدة - عربية، ومن المدامع تشرب  
وان الشاعر يهندس - ويدق - في هذا القول على لادع - معطياً  
أسبابها ومتحدثاً عن مساهمتها - فالادعاء يتصل (بالضرورة) مع الإذابة  
في دلالات شعبية معروفة، ولكنها ها - جملة دلالات لعدم الصدق  
الادعائي

ولهذا يتكرر فعل الإذابة مرة أخرى في قوله.

وتلعب فيك حناجر ذهبية - فإلى متى لمحي عليك وتكذبُ

فأنِّي الفعل ه مديب بعد تذكير مع استفهام شبه الجملة المكاتبية،  
أو لبالة على مكان (لديان) فالكاف شامدة المكان ذاته، ولهذا نقول

تتحقق صورة السيك، بفعل الترابط الجملي، والتراتب الوصفي، وكذلك يتحقق الالتحام بين المكان والجملة، فالمكان، في هذا، نقول هو الارتباط المفسمي، لارتباط الجندري، والمكان يعطي لارتباط الجندري، بفعل الكيوسنة لأداء، الطقوس اليومية للعين، للوجود، لفهم الحقائق الصغيرة، ليما، لروح، لتراكيب المعقدة والحقة لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأعمال المهمة<sup>(41)</sup>.

فالشاعر في حديثه عن الوطن لكثير يعبر عن فضاء، فضاء كبير، ويستجده الشاعر الصميم الجمعي، ثم يشير بالضمير الفردي (الوطن)، فتري ثبات المكان، الحركة، لكن ذلك الوطن باستداره، والحركة لهدية في الادعاء، والإذابة

وياسي نسد **محدوف الأداة الوطنية**، لسر حديسه الالتصاق بالوطن، زاده القوميل يصبها، بين الشاعر والوطن، وعمل (بهاء) لتكتم عن خصيصية (دائبة) صفة بهاء حب في قوله<sup>42</sup>

وطني الذي أخفيت عنك لجانبي في الحب كم جهل الخرم مجرب

ومن ههنا لمكان في هذه القصيدة ما نراه من مصطلح حمر في مقصود عند الشاعر في قوله<sup>(43)</sup>؛

ها أنت يا نهر الجراح خريطة صماء، ليص بها لسان يُخرب

فتري تصديه الشاعر من وصف الوطن بنهر الجراح، ثم يخريظه صماء، حيث رداحية التشبيه بين نهر الجراح والخريطة الصماء، تغير واصحه لمعالم، وذلك بفعل عوامل لتعريفه نفسها، فهنا تتناقص دلالات الجغرافية من الصوان إلى حركية النص نفسه.

ود كانت حركة عوامل التعريف، كما يريدنا (صالح الزهراني) في

هذا النص تعني التعبير، الأمر الذي جعل الشاعر يربط بين الماضي وبين تحولات الحاضر، وذلك في قوله<sup>44</sup>:

كأنت إذا اهتزتْ وَهَشَتْ حَدَثٍ هاجتْ ذُرَى (صبا) وماج (المغرب)  
والهجوم في الأتقى جراحك نمرًا والكف مجدبة، وظهرك أحذب

فالبيتان هما يشرحان عوامل التحول، عوامل التعرية، وهذه العومس براها في المسافة المكانيّة بين البيت لأول - ها - وبين البيت الثاني فقد أتت عوامل التعرية على هذه الصفة بين المكان، بين المدن (صبا المغرب) بعيدة المكان ذلك ما وراء من البيت لئلا حيث تبدو آثار عومس سحرية في دولة ه - مجاح مره - يكتب مجديه، يظهر كـ "طبيب" .

إنها تسمية (تحول) مخصصة بالمكان من ثا للبا ولشاعر يربط لحركه الآية بالمكان - ومعنى هذا - من الأضواء على "الوقت" حيث يجدد الشاعر (صباح - عرس) - من يحفظ حذره - نظرت تحول إلى لغة شعرية إلى طبيعة نرباحية دلالية، "واللغة" هنا انخرقت عن مواصفات لعادة ولتقليد<sup>45</sup> .

ولتحول النصوي انعكاس بالطبع في هذه الرؤيد، للتعبير لحادث بمعل عومس التعرية، فالتحول حادث بين قوله (كاس) للدلالة على المصبي بما فيه من صفات إيجابية وبين قوله (الآن) بما فيه من صفات عكسية (سبية) هناك مساحة مكانية رمسية بين (كانت والآن)، حيث يربط الشاعر بين لتحولات (بمعل عوامل التعرية) في المكان، وأثر لزمان في رسم هذه العلامات التحولية.



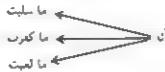
مفهوم كاسه . لأن حلايا عبيد به عسى لمن الكيسوية والتحول، لعل الانتقال من حال إلى حال:

وسبح ناع مع ساداتك في كل وقت، فري لا لكاء عسى الصبر (١٤٥) تكرار بشكل شه من عبيد به . بقصد أن يزدى إلى تحقيق خاصية الالتحام الذي يشير إليه (ديزجراندا)

يقول صالح الزهراني مخاطباً المكان (الوطن) (١٤٥)

أنا ما صلحك يا مدار مشاعري مجداً، لمجدك خالد لا يُسلم  
أنا ما كفرتُ بطعم شوقك إنه عتدي أذ من اللطيف، وأطوب  
أنا ما لمبت بأحرفي وعواطفي أني لمن لعن المصائب يلعب؛

والصبر لمعقل (أنا)، بحق النحاماً ونبأ بين الشاعر والمكان، بين لشاعر والوطن، ولهذا كان البدء المقصود (بما مدار مشاعري) والصبر جاء بعد ذلك ليس التكرار إلى ثلاث مرات، كما يعطي إلماهاً خاصاً من لشاعر لتوكيد لصفه بين الذات والمكان، وتلاحظ في هذا النسق للعرى هندسة تعبيرية تتصل بهندسة المكان



فالتصويرات بدووب في دائمة المكان عنها كذلك ، وهذا يأتي في قوله (١٤)

أنا ههنا لكن «ههنا» في دمي وفي بطعم صندفها يتحلب  
تفتي الحدود السود تحت قصائدي والحب أكبر من حدود تُصَبِّ

الشاعر يحطى حذر مكاناً إذ أنه يفقد، لكن عبصره  
«ههنا» في دمه عب وجوده في سد مكن الخبز مكسه صار إليها  
من الماء لي ما دحر الشاعر يحرك مع هذا السبع ثكبي الذي  
يرسم شخصيته «ههنا» في دمه يربط عورته بهد به سمري، بها  
حدود سود حجبها الشعر تحت قرة حب ساقع سحر، تحت عاطفة  
لأنشاء، بهد سحر في ناسي في بهية شخصه يحل بساغر ما  
هرل في البلاغة باسم رد الأعجاز على الصدو رد سحر «ههنا»  
رؤية مكانيّة مفتوحة، لما يحفز بيولوجية الماء المختص لعناصر حركة  
لنص

وإذا نظرنا إلى الكلمات المتصلة بطبيعة المكان في هذه القصيدة  
فبما يرى القاصدة، وكما يقول (دويو جراند) من الشاعر نفسه، وتتصل  
تلك القصيدة في عمل الحياء لجسم القصيدة ليهن. يرى قوله

= قراءة لعوامل التعرّية ————— شمول وتكاتف

———— بين القراءة - العوامل

= من الماء إلى الماء ————— المساحة المقصودة

= وطني	← الانتصا - والمكان
= نهر الجراح	← معاناة المكان
	← وحركة الدلالة والمجاز
= خريطة صماء	← تغيير الملامح بفعل عوامل التحريم
= الدروب والتشعب	← المكان والحركة والجهد
= وسنن - دزي صيد - ضرب	← التلاحم المكاني وحركة الواحد
= الأقصى	← التحول - المعاناة
= المفار (مدار شاعري)	← الالتحام بين الشاعر والمكان
	والإرباط لوريس
= هجاء في دس	← البلد - الاندماج - المكان
	← العائق لتحويل حركة المكان من
= محدود سحر	← سحر في سحر

و هذا لا يعد سبيل إلى طبيعته لكن يفسح يدي بهادر فيه  
 لشاعر وبذلك يوضح لنا - مد اليداه - طبيعته المكان ورحلة أفقراته  
 لعوامل التحريم امتداد مكاني شعوري مقصودة من الشاعر باعتبار  
 الهندسة التي يعتمد عليها في صناعته المكان داخل شعره، فكل ما سوف  
 يأتي بعد ذلك في المكان يمثل جريئات تنمي إلى المكان لعبيح والمدي  
 ليعيد عمله

ومن هنا فإن القصيدة المهدقة لهذه القصيدة تأتي بهوان (مسافر  
 بلا بوصلة، والعنوان يشير إلى طبيعة السحر الذي يعرض إليه الشاعر في  
 قوله ٤٧٠

مسافر لحرق جسر الحرق يحترق - مسافر زاده الألسان والمحرق  
مسافر ما شككا نزلوا ولا رهبا - ولو شككا قبله العشاق ما عشقا

نطبعة لرحلة - ها - لا مكانة لأنه ينطفي جسر الحرق. حيث تأتي  
لوسيلة المسجدة للارتحال لتعصف بالحرارة الشديدة، ليولد الدلائل المروعة  
والقادمة من ضيق الحرق في البار الشديدة - بها تجربة ليس برحيل بها  
الشاعر (بلا برصه)، صاتي المعاني في الوسيلة المشعلة، وفي أوجهة التي  
له محمد، هالفا - دانه، وهو عا - الأيداع اللانهاضي - لدى الذي يورق أشاعر  
- ها - دنسا في شعره أبس حنوده، وابعاده، ولكن كما يقول باشلا (إلى كل  
شيء يتخذ شكلاً حتى اللانهاضي)<sup>481</sup>

وملاح لانه عند صانع زهراني من إله - دانه - هذه تشير  
إلى مكان - عند مكان - صانع إلى أي من مقترح كتب شعره ويمر  
ايكون فاللانية - تفتت - حصل - له المجدد - شعر - جسر - دانه - وما  
يحملة نوع - عند من صا - دانه - بلوه، وبها فقه - كثر - الشاعر - على عدم  
الشعور بالضعف - عند ما - برحله من صعوبات - دانه - هذه - دانه - على  
الحركة الإبداعية عند الشاعر، والتصميم على استمرارها

لقد اعتمد الشاعر على ظاهرة الالتفات من حيث تبادل الصائغ،  
ولذلك لأمر دلالة عميقة على طبيعته الشعرية هذه، فيقول في أول القصيدة  
(مسافر) على اعتياز حلف الصير ومعرته وهو (أنا) حيث يكرر هذا  
لحدث مرة أخرى في البيت الثامن في قوله (مسافر) (ما شككا)،  
فالضمير صوره - بكارة مباشرة للدلالة على الشاعر، ولكنه يعود ليحفل  
من دانه الشعرية روية فيمصل بينه وبين الذات في دانه - محولاً الضمير  
(أنا) إلى الضمير (هو) في قوله<sup>482</sup>:

يا من رحلت إلى أين الرجل ضحى - خيول شعره أدمى صبرها السيق



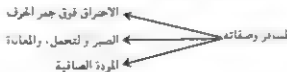
لأي دار تلوه الساججات، ومن سيقصد الركب، والأمواج تصطفق  
هون عليك غلي الدرب مهلكاً والليل خلعتك، والقناص سفلق

إنه المسافة المكابية بين الصميرس، المباشر (أنا)، وغير مباشر  
أهو، هذه المسافة نؤدي إلى تأمل طبيعة المسافة، إنها التحولات الحوية  
ومساهمتها في صناعة الشعرية، وادت إلى إيجاد نحو الشعر في لحوز  
المسج للدلالات الشعرية<sup>(١١)</sup>، وهذه المسافة المكابية بين (أنا)، يعرف  
لمحور المعرري ومعيبره ومعاناتها وبين (أهو)، والمحبوب عنى من يناديه،  
على نفسه فكان التساؤل على الوجهة المكابية للمعر. لأن أداة الأمان  
التحديدي غير موجودة

والسوان (مسافر بلا بوجهة)، وهو جملة اعتمد فيها على صياغة  
اعتمد هذه الصياغة على يحددها بين حسي من سعادت يعرجه<sup>(١٢)</sup>  
جملة السوان تمتد لالات على هذه الصيغة من د اهدى لمراقبة  
لمحالات (سند) صيغة محو، مكاب، لكن، أداة محدد، به يحصل  
الشاعر، وذلك كانه (السفوف) أخرى على وسيله يسهل نفسها، جبول  
الشعر الدائمة الصدر

ويجانب عطف هذه الآلات بين الدرب طويل ومهلك، وهياك السود  
والقناص (لقد) متريص واقف، بها لرحلة في مكان الكله، في مكان  
الإبداع، مدينة القول، والتي تشبه الرحلة الشاقة إلى المدينة الفاصدة عند  
جيران خليل جبران.

وجنبيات الرحلة في مسافات المكان هي،





ولكن لشاعر يصمد على الربط بين قدرته الإبداعية والمكان الدان،  
بسمه وبني (البعيد) هذا المكان الذي مره يكرر عدة مرات في شعره  
فيقول (52):

كلا سألهم هذي البعيد قافية رُفُفْه ولكل الساس ما رُفُفْه

لقد حارب نفسه (البعيد) كدور مكاني، وبخضع فيه مدلوله للمحل  
ليشعر في مكان غير بعيد عن المكان المعرف من شعره في شاعره  
وحياته وفيه عشقه ووجوده

ومن صدور حروب في الشعر في "البعد" في "البعد" ليعبر  
لدينا أن البعد يساعده الزهراني في تكرار ما قبله كما حبث يربط  
(البعد) بلغة الحيل، وكذلك السبع، والشاهين، وذلك في قوله (53):

أنت علمتي لغة النحل...

أنشودة الزهر في عفيفات السبع...

أنت علمتي خلفة الهاز حين سما واخطف....

لنت لي النحل لا تنحني....

والشاهين لا تستمع الجيف....

وتعلمت أن الكرامة لا تُشقى في الموائد....

أن الحياة شرف....

ومضيتنا، اجتمعتنا السرى، كانت البهيد تهيم دمي.....

فالبهيد؛ هذا المكان الدال جاء في سياقات التعبير من لغة التحيل التي تعصبها الشاعر ولغة الحبل هي السمو والارتفاع ولهذا كانت أشودة الرهو الساجدة من لغة لسموز الحيلي. قبل لتحول الأني بعد ذلك، فمع السرى لليلي كانت البهيد (تهيم دمي)، كما رى من أراها به يريد بهده لجرثبات الدالة على المكان - ها - أن يوقظ أعماقنا كما يقول «باشلار»

فالفصيدة بفزارتها وعقلها توقظ أعماقنا من جديد<sup>(54)</sup>.

فالبهيد في هذه المعطى التعبير عن الشاعر يمثل إرادة مكانية للتحول بعد ربات حجاب ولا لاه فغيره من ملامح مكان رفيعه التي تتحول عند العربي

والبهيد يحمل مصداقات محزنة، فكيف في ربات سرب تحمل مصداقات غميمة، فالبهيد يسهل تحوّل دمعته التي تباهي بدمعها بلغة التحيل وربات لا سموز، سموز رفيعه بعدة دعوى دعوى كما سمع، فأنني لبس سمكن دعوى، سمكن بعد سمر بين حفنى شديدي ليلاً، ليأتي التحول فتزعزع الصورة السابقة للتحيل، ومن ثم للسمو الإنساني ليأتي الاتهام، فيقول الشاعر<sup>(55)</sup>:

وفي وسط الدرب عالت خطى اللدجين على المعطى...

فأقبلت تحكي زماناً سالف....

فأبصرته ونخلًا بهمتك يحنى...

وصتراً يطاطر: لما وقتب ...

ولما سألت عما جرى....

أجبت بأن النار اختطف....

والسحول جاء بعد لسيرو والأدلاج ، ولبيد تعد علاقة تحولية،  
عند سرى حركه لدلالة باخذ انجهاها عكسياً بعد ذلك ، أمام أوجهالات  
المعى في طريق عكسي، حيث انحاء السجل، هذا الذي يعطي المكان  
شخصيته وشكله ومكانه لقد يعبر معبريت الروى وتحوّل المسار عند  
لشاعر

والسحول الحادث له صلة بمساحة الدرب وحدوده ، في وسط  
الدرب حيث الغرة المركبة ، فالشاعر قد شغى لفظ (البيد) ، هو بدلالات  
كثفه تعود بها إلى التاريخ والرحلات والقوة والمقاومة.

فالرحلة أبلا مرحلة عند مع لشاعر إلى هذا المكان "الى قصبة  
لهدف، حيث حلات ندر ، حول معنى ضا شى يحور لغو، يكن، ما  
يلج عباء هم ، كـ ساعر للبيد، و اعتماد عدم سكر هـ ، من قصيدته  
المعروفة باسم من تر سى حرس بن سبه، من - جوه ناس بعد دونه  
مربيل هـ من "الكـ" مراح في هذه الشخصية معمد ساعر من حاصبة  
لسكر و لمكسي حيث سكر لسه في سـ "مختصم" - من التكرار ثراء  
للدلالات الثنائية، الدلالات الصدية بين أرد واجبة رؤية البيد عند الشاعر  
لقد رسد لشاعر لوحاته التصويرية ولكنها مسحركة "الدلالات حيث يعود  
بالخيال إلى الماضي ودلالات البيد نفسها ، وذلك في قوله <sup>٩٥</sup>

كانت البيد نهراً، تسيل رقاب المظي على ضفتيه....

والقرواني، وغصن البسام، وكحل التصابي على مقلته... .

كانت البيد تهتز من خفقة الصبي لما يبوح الخداة....

من السيف يجني رقاب الطفاة....

من النقع مثل السحابة تحت المتاهل....

تصون المالك...

في هذه (المثولة) التي يعصونها بهذا الاسم ترى التركيب على رمزية  
لمكان (البدا) من حيث ربط المكان بالحركة، أي ربط المكان بدynamية  
لومن وحياء والوجود، صرى ربط البعد بعيج الوجود والعروسة والجمال.  
وبرغم الإشارة لبأديه أولاً إلى (بيت كثير عزة)، والذي ينهي لوحة  
حركية صوريه تلت كل اعجاب عبد الله الجرجاني وذلك في قوله

حيث يستحضر بهذا الامتدعاء، أو بهذه الجيولوجية النصية كل

### أخذنا بالطراف الأحاديث بيننا وصلت بأصناف الطبي الأباطح

عناصر لبننة العربة الأصيلة بظواهرها الطسعة، لاجتماعية  
والثقافية<sup>571</sup>

ولكن ساءر (رهراني) بعيد، (فاحشاً) حركة شفي من الأباطح  
حيث يعبر ومعه من معاً - عذب، في بي صر بهاء، غلب والعطاء  
والوجود، كتب الله كل جود العربي بكرمها وعقله، وبعد تتحرك  
انقاريل صرحه من مكان حسان مكان عباد حذر صر به صعاتها،  
لقد عمد شاعر إلى صور، بسببه صفة بغير بعد صراً بلاغياً  
هو علامة على لعطة والدك، ولشرف. وانصد بذلك التشبيه، والذي  
اعتبره ابن وهب علامة الشرف والرفعة<sup>581</sup>.

والتشبيه، كما يقول سعيد السريحي، هو في جوهره قدرة على  
لمرجه بين لوني شعريين أو أكثر يوغل الشاعر بواسطتها إلى ما وراء  
لظواهر لمسية المنسوبة للأشياء، كيما يصل إلى حقيقة الشيء كما يتحدد  
من خلال النظرة الشعرية الخاصة إليه<sup>591</sup>.

فالشاعر في هذه المقاطع لشعره يبدأ بالتشبيه حيث يوغل إلى  
معان أخرى تتصل بأصول لغوية مما بعيد، الشاعر - هيا -  
يوغل بالتشبيه إلى حماليات المكان والفصا، المسبح، به - كما يقول

باشلاز - « يحل اللاتجاهي في الكبر داخلنا »<sup>60</sup>، لبتح لدلالات  
لكثيفة من ارتباط المكان بدنيانية النشاط الإثنائي

إن الشاعر مع استخدام (العط) (البعد) في سياق تشكيلي (ص  
مرعاة ما تحمله لفظة تشكيل من دلالات قبة) يشير فيها تخيال وحبة  
والوجود، الطائفة والراحه، ولهذا أرغل الشاعر في المشبه به في شكل  
ترشيحي مقصوده، يصح للشهر جمال المقتنين بالكحل، وبهذا يضيف مبرة  
عربة لجمال العيون بالكحل، وهي سمه يستمد منها حس الذاكرة

اليهد نهر رمز الحياة في الصحراء وفي كل مكان

تسبل رقاب المطي على ركبتيه

المشهد  
↓  
ويك  
←  
له ندى مكحل - عنها القوي عرس براء  
←  
ويك  
←  
نقد - في تدهي حركي ليحدث اسحب كما يقول  
(دهوراند) كاشح - النص لعديه واشليه حسب من متداد بين  
لصورة تسكنه اعطة براء، غاسة حور، البسة ادتله<sup>61</sup>

كانت اليهد تهتز من حفة الصيغ لما يروح الحداة ...

من السيف يهتني رقاب الطفلة...

من النقع مثل السحابة تحت المتاهل.....

تصون الممالك ..

يرتبط المكان (اليهد) - هنا - بحركة فعلية، فتري الاعتماد على  
الفعل المصارع تسمى قوله (تهتز) مع ليهد حيث بسحت الشاعر صورة  
سنعارية تدل على الجارب والتفاعل بين المكان، وبين إنسان

وتعد الصورة الاسنعارية للمكان وذلك بحركة الاهر - المسفرة من  
احدث لماضي الذي يحمل معه الملامح لعربيه، حيث يرى المكان مسحركاً  
مهتراً عند سماعه للحداة، كما تهتر اليهد كذلك لما شاهده من بطولات

في هذا المكان، ولما نراه من إثراء القبع لحماية المالك والبأس، فالبيد - هنا - شاهدة التاريخ، وهي الإنسان والحياة مع الإنسان.

ثم يأتي التحول الدلالي والمطلق مما يحدث على لبيد، والمطلق من حدث على المكان على (البيد) فيبعد أن كانت البيد إنساناً حياة أصبحت مبتأ حداثاً، ولهذا يقول الزهراني عن هذه التحولات<sup>62</sup>:

كان يا ما كان يا ابن قتيبة

وطوى البيد كف الزمان

فلا الوجه وجه الملهة

ولا العاقون هم العاشقون

فالمبيد - كما مكان شاهد على طبيعة البحر - لا يدع البشر أنفسهم، به مكان يتسلط به مع نفسه، البشر والحياء، يتجدهم يعكس جمال الحياة البشريّة في صفحات

فتعبر (البيد) تعبر في البشر، وهي لذلك امرأة تعكس ما يعرض عليها، لقد تحزن برمر داني سبب بعض رسم يسي به حادثة، فلم تعد امرأة صادقة للبطلات، كأن المثني لم يطف في رباها...

ويشكر فعل الحركة مع المكان، فيشير الشاعر (الزهراني) إلى أن<sup>63</sup>:

الشعر ، ما عاد فيما يقول - يهتز الوريد.

لقد استطاع الشاعر أن يشكل من تكرار المكاني تنبيراً فنياً، يطلق منه مكثفاً ومسقطاً لرؤيته، ومسقطاً لصوره من خلال هذا التنوير نفسه<sup>64</sup>، ولهذا فالشاعر يرى برؤيته قوة البيد على الصمود وقهرتها على الاحتفاظ بالذات، فتأتي القوة في قوله<sup>65</sup>:

يقولون مات الوريث....

يقولون: مات التشيد....

أقول لهم: لن يموت التشيد....

أقول لهم: لن يموت الوريث....

أقول لهم: هذه اليد معجونة من جديد....

هذه اليد قلب... ولقلب ألفا وريد....

إنها رؤية التحول مرة أخرى رؤية الميلاد والتي سردنا - ها - مرة أخرى إلى الصورة لأسماء عند مسودتها، ولحياة، والميلاد، بن والتجدد. لقد عهد الشاعر لطبيعة المكان مرقته، وتكرر صورته بعد ذلك في حيا لاامر لمقوع وهو رسوخ هذه اليد ماء غرم من الشعيرة نفسها، فبالتالي منها كان سنده.

اليد سيد شظا

ملا جديد

هذه اليد معجونة من جديد

وعلى مستوى التشكيل يرى الشاعر يعود إلى شطر البيت ليربط من جديد الماضي التراثي باليد في روية، أو هي شائبة خاصة فيعود إلى طبيعة القافية الشبيهة

حيث يعود لحياة لليد مرة أخرى عن طريق صورة أخرى، صورة استعرية لتصب بدلالات إلى الصورة التشبيهية راسماً بذلك قُطبيتي لصورة لبلاغية لتشييه (كاتب لليد نهراً) والاستعارة به هذه اليد، ما كمل شعره ولا ذابت أناشيد وأنت مزالها، يا هذه اليد



لنلتحم لاستعاره بالتشبيه، ومن هنا تتحقق خاصية السبك مع خاصية  
النلاحم لتحقق قصيدة الشاعر، كما يقول (ديوجرنايد).

كانت البهد نهراً + يا هذه البهد

الزمن الحياة الاستعارة وأبعادها من حيث إعادة

الماضي ↓ الحاضر ↓ الحياة التصميم - الوجود

إن الانتقال من التشبيه إلى الاستعارة هو تحقيق للشرب والقطعة،  
وتحقيق للوحدة ويصبح معاد الحياة عليه لقد حطه الشاعر حذر الأشياء  
وحقق ثابته بعد به ريس سد دالسةارة بمره سقط حذر الأشياء  
وحطت عباتها ب د حلتها ثابته بحيث تصح عند لا عزم لا في  
شعر (66).

وسيجد م لا شفا مع تسحبس ببد مال جديد ر عارة للثط  
البشري ريك من طريق نسا المعبود على ما يستجده بعبد (ب)،  
هذه البهد

ومن البهد بأبعادها المكاسبه بشقل (صالح الزهراني) إلى العربية  
وعلاقتها المكاسبه والحياتية، يستمر صالح الزهراني في فصبته المعسوة  
باسم «مقاطع من مسيرة أبا» بحقرب» يربط الشاعر بين الأب بحبرته  
لكبيرة وبين المكان، بين القرية التي كتسب منها خبراته المتعددة، يفعل  
الثلط لراعي والكبونة لإتسابه بشاطها، ويعمل الحصاد و لروع،  
يقول (67):

كان أبي محرباً....

تعلم الأفكار والأشعار من مواسم الرمان والخميرة...

### في قرية ناعسة الأهداب في الجنوب...

هذا يرى ارتباط (الشجرية) والخبرة الكنسية من عصري الزمان  
و لمكان المكان القرية التي مدب بظلالها وشاط لأب بالخبرة خبره المكان  
متصلة بطبيعته وتاريخه، وشاط من فيه، والزمان عمر لأب وذكر مواسم  
الزمان والحبوب، وما لهذه المواسم من تأثير على تكوين ملامح لشخصيات  
ويركز لشاعر على ذكر الزمان والحبوب لما لها من مكانة في تكوين دهر  
الفرد، وما لها من مكانة أيضاً لذكرهما في القرن الكريم، كما يعتبر  
الزمان رمزاً للزمان الجنوب، بجانب الحبوب المعيرة عن طبيعة المكان وسع  
مساكنات الحضارة فيه

والحب و زمان بهما ناعسا مكانتهما مبررة ليس في قرية  
الشاعر وحده، بل في العالم العربي كله، فيسند بربر من ثمره أدلة  
على الخصبة والنعاسة إلى العبداء العربي من الماء إلى السماء

وبنيت صفت القرية وعنده مكانها ردة في قوله: في قرية  
ناعسة الأهداب عن الجنوب، إنها قرية في الجنوب، حيث لا رجع إلى  
جبال الصروات، وإلى نشاط أهلها في الأرض في صبر وسعة ثم الخبرة  
لثقله من طبيعة العمل وطبيعة العمل، وهذه القرية ناعسة هي -  
دانها - القرية المستجدة للزمان والحبوب وصحيح القرية وهما معطاة حيث  
تشبه القرية التي ينحدث عنها محمد عفيفي مطر، والذي يقول:

(لقد تفجع الأرض قتل صناديقها المغلقة)<sup>(68)</sup>

وفي قرية الشاعر الزهراني ترى الأرض المغلقة، الحافلة بالكسوف،  
ولكن الشاعر يركز على الثنائيات الصدية التي تحرك لقصيد لديه، ويرغم  
وصفها (القرية) الجميل المعاصر إلا أنها ترى الإشارة إلى جزء من لقرية،

فهر يستظهر من هذه الصناديق (العناصر الأرضية الزمائية)<sup>(69)</sup>

إلى ليبت بل الإشارة إلى العرفة الواحدة التي يجتمعون فيها ويتردهم  
الأب حين الخلال، يقول<sup>(70)</sup>:

كان أبي يعضا بقلبه ويستر العيوب

كان - وكنا - إخوة بأكلنا الخلال

يضرنا، يطردها من غرفة واحدة

فلا نعوب

لقد جمع الشاعر بين ملامح المكان (الغرفة داخل البيت، داخل  
القبة) وبين صفات الأب من الحزم والشدة والحب واللين، ولقد ركز الشاعر  
على طبيعة الحياة والخلال، حتى بين الأخوة<sup>(71)</sup> وبين التصميم القرائي  
لصفات أبنا يعقوب وخالقهم على حب يوصف وأحد والتصرف معه  
(يوسف)

وفي هذا القول يترك الشاعر طبعه ليعبر<sup>(72)</sup> في المكان  
الوحد الصغر بربع، ككل شيء يحب به بعض دائرة يري  
الخلال ويذكر الأب لأب دليلاً نعرفه هذا كـ هدي حاص  
كما يقول بأشعار<sup>(73)</sup>.

ولكن هذا المكان الهمدي يتحول في الشعر إلى دلالات ليصبح  
تظاماً خاصاً من العلاقات، من الوجود والرباط الإنسان - بالوجود -  
المكان «لا يقتصر على كونه أبعاداً هسية وحجوما، ولكنه فصلاً عن  
ذلك نظام من لعلامات المجردة يستخرج من الأشياء المادية المنسوبة،  
بقدر ما يستمد من التجريد الذهني»<sup>(74)</sup>.

فالغرفة - هنا - تعد نظاماً خاصاً من العلاقات بين الأخوة وبين  
الأب، وبين الأبناء، بعضهم البعض بهذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن  
الشاعر أراد اكتشاف لبعد الرمزي الخاص للأب داخل المكان، والغرفة

الوحدة تكثيف واحتصار للمكان معه، حيث يؤكد الشاعر قوة الاتصال،  
وحياة الوحدة والمساحة الواحدة كذلك، فبرغم ذلك يأتي الخلاف والنسب  
مكان الطرد من المكان لصغير - وكان التفرد رغبة في التوحد وعودة  
الترابط لأنها حكمة مراها من الأثب لدي تعتمها - بدوره - من المكان  
بعبه

وفي هذه القرية الساعسة الجميلة عما فيها من موارده المعطاءة  
تشكل رؤية مضادة بقصدها لشاعر انتظاماً بحركة السبك الكلي لأعماله



حيث يحصل حركه صدمه تهدد لاب نظيب حكمة صاعمر، يقابله  
بالضد

عم تقعي يسلب خبرات القرية لا يظهر إلا حين الحصاد ، يقول  
لشاعر<sup>71</sup>،

وكان همي جائراً، يسير بالقلوب

في موسم - الحصاد يحيل الأمل

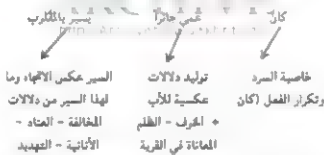
ويحمل الريحان والعسل

فتبدأ الأحرار

### يبتاعها ولا يذوبُ

إن الشاعر يشير بهذا القول إلى الشخص الآخر أعني، حيث لإصاحبه الدالة على طبيعته الصفة بين الشاعر وبين أهله الأقرين، فهو عمه أو بالطبع يحمل هذه لكتفة في سياقات دلالات أخرى، حيث يخرج من حيز المكان الصغير إلى نص. لعنله لكبير الذي يتحرك فيه الشاعر مسافراً. يسا ماء كلمة أعني، في مثيل كلمة المي، حيث الإصاحبة إلى الميا. كذلك والإشارة إلى طبيعة العلاقة الدائبة للشاعر بين الاب وبين العم. إن أمام طبيعة الانتساب الرمي إلى المكان وإلى الأهل وأهل المكان إلى طبيعة التقاليد العريقة مع وجود الأرض نفسها

ولكن هذا في عكس ما كان عليه، كان على ح. سر بالمقبول، إنها جملة بكتبت في طلب من حصة لشاط والعلاب، فكان. إن برن في حركة العم في مكان. الصراحتي الدل. اتصالاً



بصفاته صفات الجور والاعتناء، وحب الذات، إنه لا يظهر في المكان إلا حيث المدمعة مهر يحصل مسبباً عنه ليكون له عربة وعمره، وهذا يرى الصراع بين تشخصية الجبهة والشخصية لشريه في جبر المكان ونتاج ذلك وتأثيره على الحياة والحصاد، وهذا أمر دال على طبيعة الاستعداد

### الحكايات الخيرة والشعر في التراث الفرعوني

إن الشاعر في هذه القصيدة تراه يعتمد على خاصية النمو والحركة في ربط مكوناتها، حيث يرى حركية السبك، والاتحاد، ولقصديته، كما يرى تسمي أعضائه لقصيدة في حركة (سيولوجية بيولوجية) بتدريج من الكلمات وحركاتها بين السبك وبين نمو البيولوجي المشار إليه في القسم الأول، فهد القسم الثالث من القصيدة هو رباطا للقسمين السابقين به يحقق قصديته لشاعر في تجسيد الرؤية المعاكسة الدالة على طبيعة الصراع.

إنَّما حركة درسية غسوة لمكونات هذه القصيدة ديبايات المكان في هذا المقطع - من - حلاً - حلاً - لهما - حقوق - من - عهد - يرى الألب والعم، وفسر - **ح - سقط العيون** بدلالة الشرح على غسوة القصيدة بمكوناتها - **تسمي** - في هذا - **سقط حركة** ما - **سقط** - **لغير** - **انقرانية** - **العلامية للقط** [74].

ويصطف صانع لهرم في هذا المقطع ثابت ذو في هذا الجزء لتاسي مع شرح من تصدق تصطف على تحدد برمن موبه اعصاف، حيث لأحد ولصعد ولشمار - والمكان يخلو من العه طينه لرمز إلا في هذا الوقت، حيث المنفعة فقط.

إن الألب يمثل الحضور الكلي، أما العم فلا يمثل هذا الحضور. ويهد نمو النص في ضرورة - **سيولوجية** - لمكوناته الشعرية محققاً قصديته لشاعر من شرح الثانية الصدية، يقول في المقطع الرابع [75].

### وساعة الغروب

أرى أبي محولاً وداعاً

وما أمر دمة المظروب

يحدود ويمتد الارتباط المكاني بين الشخصية وبين المكان ، فيصبح الشاعر بذلك دراميته مكانيه سرديه بين الشخصيه وبين المكان نفسه ، بل وبين الزمن .



ومع الرمز (الرمز) يبدأ المكان (الشخصية) يبدأ الأب والبهت  
 لإيماني في ذلك من عبارات فيقول: أب محو للأب في سماءه ، كما  
 نرى الإشتاق برمزه في طمعه العرب البهت به شعور عذاب شيء ،  
 وبذلك تخرج له كفة في حق الأب حركه سراب الخس دهاب حوته  
 وقوته دهاب انما العرب لمعشرون عمره لانه سوف يسير في  
 لطريق الأحر ، ولكن مع الغروب نرى التحول نرى الإشارة

إلى المكان (القرية) ولدى الرماح (دهاب الشمس) في بني فعل  
 الانتباه يقول<sup>(76)</sup>:

قلت له : أبي...

وكان متعباً عن يا ولدي....

أما سمعت عن غروب... ..

يا ولدي....

عملك برقه ظوب... ..

انتبهوا يا ولدي .

### لعلها التنبؤ... ..

كانت الرؤية التحولية المبهدة (انشبهوا يا ولدي لعلها الدروب، ولكن الشاعر، في حركة متعللة لب، النص لامي يكن أعصابه التكوينية حيث يتحرك هذا النص إلى الهايه، يرى التكيف لرمي، وانتقال من الصمت إلى القول، وذلك بفعل الارتباط بالمكان والزمن  
 مأنى وصيه يعقوب والتي مرى فيها لاثر بالقران الكريم، من جهتي لتوجد، ثم الإحاطة بلايى لحايته (الابن الثاني ببيامى بعد وهاى يوسف وذلك فى قوله تعالى ﴿قال لن أرسله معكم حتى تأتوني موثقاً من الله لتأتني به إلا أن يعاط بكم، فلما أتوه موثقهم قال الله على ما نقول وكيل﴾<sup>77</sup>

شاعر متى من حيلة التحول لى - ف سحرى دلالاته المتجددة من عيان شعر به كم حى عيانه نحوسه سجدت لى مواربه لى قوه على عصفه لفرج سحر<sup>78</sup>

وذاوت الأهم وانظري أبى...

فلقت يا يعقوب...

قال أبى مودعاً...

اجتمعوا...

كونوا يداً واحدة...

ولتجعلوا...

وماحكم واحدة...

لنرىكم واحدة...

ستخزي العرب به...



وتكثر الخطوب...

ففي هذا المقطع مري لتواصل الشكوي تحقيق (العصوية) عند الشاعر. تحقيق رؤيته عن علاقته الأب بالقرية من خلال النمو البيولوجي الواقع للنفس، ويدي اهتمامه بالشاعر. إنه نهاية القصيد لشي جان، نتاجاً لتلاحم عناصر (دويوجراند) السبك، والاتحام، لقصدية، ويقول:

لقد ارتبط الأب بالمكان، وارتبطت حكمته بالمكان كذلك الأمر الذي  
يكشف دلائل التصوير الجغرافي لهذه الحدود المكونة لشخصية القرية  
شخصية المكان، إن الأب يحدث بما سوف يكون في قوله «سلسوي  
الدروب» من سلك خطوط في مسجده - توجد لمواجهة  
خطير المحو. من جهة له في مكان الزمان. وبشيء يفصله برؤية  
بلاشية من شخص في كثير من أعمال الشاعر. بعدد د يعجز على  
التصور يقول<sup>79</sup>:

وجاءت معي مائة الف حصاة ويطلب الملأى .

...لنا له مجال...

إنها جملة التحول التي جاءت بعد حركة سرية قتيبة استخدمها  
شاعر مع بكثيف عناصر الرمزان والمكان. فمرى الإشارة إلى فاعله  
لقصيدته ، حيث التزمه إلى الجهد المرسط بالمكان والخبرة والمصداق ، ثم  
الحركة العكسية للذهاب والصباح ، وهذا تتحقق الوحدة مع طيب الألف وألحاف ،  
لأمر الذي يتوزع مع ما أشار إليه القرآن الكريم في سورة يوسف عندما  
اجتمعوا جميعاً عند يوسف ورفع أبويه على لعرش. لمررت لعضة في  
القرن لكره إلى البداية ، بداية الرؤية ليوسف قاتلاً **ها أنت هنا تأويل**  
**رؤياي من قبل قد جعلها ربي حقا**

إن الشاعر في هذه القصيدة يصور مقامات القرية وحياتها

الاقتصادي. يرسم ارتباط الأشخاص بمكانهم. وقوة هذا الارتباط. إنه يحب مدينته. يعيش مع المكان وجدواً ووجوداً. إنه في هد الحير يصعب أمام الموازنة بين طبيعته القرية وطبيعته المدينة والارتباط بالقرية وكتساب الحياة وأسماها. وهذا أمر تراه في الشعر العربي المعاصر بصيغة أساسية فالشاعر / بدر عبد الحميد يرسم - أيضاً - صورة موازنة بين المدينة وبين القرية. حيث يقول عندما كان يروع جده من المدينة إلى القرية<sup>٨٢</sup>

اشتريت له ألعاباً ولادوية....

وكتاباً ملوناً....

ثم أرسلته في سيارة كبيرة...

إلى القرية....

لم أستطيع أن أبكي..

لأن جدي كان يهلم.

هو زجاج النافذة....

وهو يلوح لي بيده

التي تشبه المصول...

إنما يرى حصور القرية في صورة الجد وفرحه وهو ذاهب إلى قريته. وهو يلوح بيده التي تشبه محول الفلاح. فجد لا يريد الخموس في المدينة لا يأنيها إلا لزيارة الحفيد. ثم يعود شوقاً إلى المكان والوجود. فالقرية هي الأمل كما نراها في قرية الشاعر (صالح الزهراني)

### الثلاث ومرتفعات المكان:

وفي قصيدة الشاعر (صالح الزهراني) فواصل. للصبح الجموي.

يصنع لشاعر ميلاداً جديداً له، حيث امرجت ذات الشاعر نفسها مع الجبال  
ودراها - إب ترى بناء المكان والتشخيص مستخدماً الحرف الدال على  
الثباتية المتواصلة بين الشاعر وبين المكان، يقول الشاعر (81):

يا جبال السراة... شعورك يُنمسي      لست بمن يموت حباً ونمسي  
بين جفنتيك تستريح حروفي      تتجلى أعلى، وأعمق جرنياً  
فأعصرى الغم في قمي وأغمريني      في بلاد طابعت تراباً وغمرنا  
علميني صفو الهوى وأشرح لي      يا قلاع الجنوب في الحب درسا

الشاعر يعتمد إلى سبك خاص، من حيث استخدام الجمل المعبرة عن  
قصدية قصده، سلاخ به شكل ربيعي هي بوند من جديد شاعراً، حيث  
تتلاقح مبرر السعد، **لديني واحد** ويسمى هذا السجع حتى  
الإدانة حب بين بضم الهمزة، حيث يعيد قلب رحد الشاعر (المبدع)  
من جديد لانه يرفع حروفه بين حلقها.

وأر عمده مكره بلاغياً، ببيولوجية ينص من سامي، تلاحق مع  
بعضها... فتري تلاحق الأفعال الطالبة

أعصرى الغم في قمي.... أغمريني

علميني صفو الهوى....

أشرح لي، يا قلاع الجنوب...

هذه الأفعال الطالبة لدالة على رغبة الإعادة والتجديد الإبداعي  
تصنع لنحماً خاصاً يؤثر على طبيعته القبول (التلقي) من جهة لدلالات  
التي يريدها الشاعر.

والمكان هنا أيضاً قوة الإبداع الصافي عند الشاعر، به يشير  
إلى كيفية التحول والميلاد الجديد، ميلاد الحرف الناعم في أجفان الجبال،

بها ميلاد اللعة الشعرية من جديد، فللمكان أثره الكبير في لاترياح  
والتحول والسعي عن أمسية الواقع، حيث يصبح للمكان حلقة أخرى في  
النص<sup>(82)</sup>.

إن الشاعر هنا يذكرنا عندما يعود إلى مكانه وجده وكيانه  
بذكرنا بهذو شاكر السياب عندما يعود إلى جيگور في قوله<sup>(83)</sup>

على جواد الحلم الأشهب...

ونجت شمس المشرق الأخضر...

في صيف جيگور السخي الثري...

أسرى أطوي دمي الثاني...

أبحث عن أفاق، عن كوكبه...

عن مولد للروح تحت السماء ..

عن صبح يروي لهيبه الظما ..

على صرل للسائح المتعب

فالسباب يبحث عن ماء بروي ظمأه ليعود من جديد، حيث لعطش  
لدال على الحاجة لئما - اللوجود مرة أخرى - وصالح الزهراني يريد أن  
تعصر الجبال حيث الميلاد الأول هان، يريد لهد المكان أن تعصر في فمه  
الداء، فكلاهما يشعر بالظما، وكلاهما يعود للمكان، مكان الميلاد، يريد  
لحياة من جديد

إن المكان عند الزهراني - هنا في جبال السراة - يحمل كل أسباب  
الحياة والراحة حيث يريد صعر الهوى في مقابل ما براه من كدر للحياة،  
ويرى شاكر لسباب يبحث عن مولد للروح، مولد جديد في مكان لميلاد  
ميلاده هو، يريد مولداً جديداً كأنه طفل يتلأ بالروح.

إن جيكور جميلة الجميلات، وجبال لسراء جميلة الجميلات، عدد  
كل من السباب وثرهسي، ولهذا فإن السباب يستمر في وصف جيكور  
باجمال في قوله<sup>84</sup>:

وجيکور خضراء من الأصول ذرى النخيل فيها ..

بشمس حزنة...

هذ الكرى لي طريقاً إليها...

من القلب يمتد عبر الدخايز عبر الدجى والفلاح الحصنة .

ويشارك الزهراني مع الشاعر الساب أحوان رامون صاحب الأصل  
العربي، راجع عدد ١٤٠ في غروب، كالتف سر في الظلمة  
والخاجة بي لنا كالتف يخرج بين طبيعته سر به غون حوان  
رامون<sup>85</sup>

يسكب التهر في أعماق لي...

ماء رقراق...

بثراً دالقة...

في أعماقي الطيبة...

تصعد....

ثم تسري في أرجاء المروج....

وللجميع....

مياها الساطعة....

ماء به فهم وزهر....

يجلب المطاش إليه ..

بأخواء محيرة...

حيث ملكوت السماء...

يقبض حباً..

إن الشاعر (هوان) يحتاج - هنا - إلى الماء الذي يسكنه البحر، أي الماء الذي ينبأني من عل من السماء، كما يابس ماء لشاعر صالح لرهري من القبول من الارتداع أيضاً، حيث يرى الاشتراك بين لشاعريين في الحديث عن مورد الماء وما لهذا المورد من دلالات ثرية، حيث الحياة والميلاد من عل، ميلاد جديد بارتقاء آخر، بهودة إبداعية عالية.

إن الماء عند (هوان) يتحول إلى بئر دائمة، في أعماقه، ووجوده ليس من عناء الشاعر، **عبر ربي حلق للمجد والعطاء**، من البئر الدائمة، من حرارة الإبداع **الثرة العطاة**

وكب سحابة - تشاعر عبد - سوية إلى شرب من ماء الأخرين، الشاعر صالح لرهري يتحول كذلك من ماء بالحب وإرواء لظماً، حيث يقول في هذه القصيدة<sup>(180)</sup>:

كان قفي لكل جندب شعاعاً كان صدي لباحة الحب تُرسماً  
كشت ماءً ونهضة وصباحاً كشت للمظلومين أشرقاً فُرسماً  
فالشاعر يتحول جرباً ثرياً من حبيقة المكان، جرباً يدل على المحبة والوجود

ويعد إن هذه السطور شطر من بيت في قصيدة المكان عند صالح سعيد الزهراني حيث تغزل القصيدة في مرحلة التكوين والابداع



- 17 عبدالله بن محمد بن خلف بن عيسى بن جبريل بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1985م
- 18 عبدالله بن محمد بن خلف بن عيسى بن جبريل بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1987م
- 19 لصاحب هذه بحث دراسات حول المكان في الرواية وهي  
أ. المكان في روائع الخلق، 1990م
- ب. خاصية المكان عند بعض الشعراء عفا الله، بحث الخلف في مؤثر الرواية العالمي بجامعة القاهرة، 1992م، ولعبدالله بن خلف بن عيسى بن جبريل بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة
- 20، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1423هـ
- 21، Oxford Dictionary p 286
- 22، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7
- 23، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7
- 24، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7
- 25، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7
- 26، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7
- 27، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7
- 28، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7
- 29، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7
- 30، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7
- 31، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7
- 32، معجب بن محمد بن شريك بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة بن جندب بن أبي ربيعة، ط 1424هـ، ص 7



- 33) Mfrad Bishay Medical Pharmacological Dictionary Cairo, 2000 p367
- 34) وهو مصطلح مراد مكرراً بشكل مقصود في دراسة كمال أبي ذيب، الرؤى، المقلعة
- 35) هذا المصطلح مكاني محله معجب سعودي وذلك باعتبار أنشور وأما إدخاله في القاري التي نصي
- 36) قطر شوقي مرمره جدر لأسبوبة من رواب من بلد مراد في مدو بر بوسبيتر (المعالم لوجهة) مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م، ص 35
- 37) محمد سعيد من تدمر لأسد، سدي لأبي بجيد، مسكة عربية سعودية ع 77، 1992م، ص 48
- 38) صديح مرمر من مرسل حارس بكلا صبح سدي حصة لأبي 1998م، ص 19
- 39) صالح زهراني نفسه، ص 9
- 40) نفسه، ص 9
- 41) بصير حبيب بكسة فكار من سدي، سدي حصة سعودية بعدد 165-166م، ص 165
- 42) صالح زهراني، تراثيل حارس الكلا لبح 1998م، ص 1
- 43) نفسه، ص 1
- 44) عبدالله عديبي، خصيصه وحكمه، ص 7
- 45) تراثيل حارس بكلا لبح، ص 12
- 46) نفسه، ص 13
- 47) صالح زهراني، تراثيل حارس الكلا لبح، ص 17
- 48) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب عيسى، مؤسسة جامعية للدراسات والبحوث، لبنان، 2000م، طبعة الخامسة، ص 192
- 49) صالح زهراني، تراثيل حارس الكلا لبح، ص 17
- 50) صلاح فضل، آساليب الشعرية المعاصرة، دار البيا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص 31
- 51) بر متاع عشق من جني خصيص، تحميم محمد عبي شجر، هيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ج 2، ص 128
- 52) صالح زهراني، تراثيل حارس الكلا لبح



74) Richard Coe Form Substance on advanced Rhetoric New York, 1988, p137

75) صالح زهراني، فصول من سيرة أرمال، ص 74

76) نفسه، ص 74

77) سورة يوسف، ص 69

78) صالح زهراني، فصول في سيرة الرماد، ص 74-75

79) نفسه، ص 75

80) بندر عبد الحميد، ثقافات الأصابع والعمود، القصاد الكتاب العربي، دمشق، 1981م، ص 49-50

81) صالح زهراني، فواصل للصبح الجنوبي، ديوان تراثيل حارس الكلا، المباح، ص 119

82) نظير بوري ثوقان، مشكته نكاح النسي، راجح جبري، قاسم حمس، كتاب جماليات المكان مجموعة من مؤلفين، دار الفيل، كفرن، 1996م، ص 18

83) بندر شاكر، سباب الد، حكر، لأشعل بكهنة، بغداد، بيروت، (1977م،

نجد، لا، نو، 4

84) بندر شاكر، سباب، نفسه، ص 4

85) فؤاد بشكوي، في داف شعره، شعري، لندن، جمعية سكوتية، ليبيا، 1974م، ص 65

86) صالح زهراني، فواصل للصبح الجنوبي، ص 120

\*\*\*

صنّ بداية التاريخ الإنساني شكل الماء  
عنصراً جوهرياً يستمد منه الإلهام  
الشعري، فهو رمز ليد الحياة، تبتثق  
منه ونموه كسرياته فيها وتولد عنه  
معان وإيحائات متنوعة ولا نهائية

ترصد هذه الدراسة الرمز المائي المركزي عند إبراهيم عمر الصعابي، شاعر  
جانب المعروف، بالأمر الذي لا يحيطه قارئ لشعر الصعابي هو التصديقه  
بالماء الذي يشرب به شعره فصرى في تصانده لفظاً وصوراً وللمصعابي  
دواوين أربعة كتبها موسومة بحسب مائياته من جيبتي والبحر  
(1405) ووروق في قلبه (1406) ثم وقفات على الماء (1412)،  
ونهاية من شظايا الماء (1422)، بحر الزمان من دواوين  
لأربعة لا يف عن حدوده خارجة عن شمس تقصائد  
داخل لدر من، مثل «دسة بحر»، «من البحر»، «البحر»، «بحر بقايا  
غلاب»، «غزل للشاطئ الغريق»، «رسالة من صديقي البحر»، «أحاف  
على جيبتي من لبحر»، «و حير بصي»، «بحر» و«موجات في ظل  
الرحيل» وعن المسيري لفظي تردّد مفردة الماء في الدواوين (20  
مرة)، ولكن المدهش أن هذه المفردة تحيل إلى معجم واسع من قر ن الماء،

1 - يتسارّى للفظ الأصل «الماء» برادفاً مع غيره من العصابات المائية،  
مثل لبحر (80 مرة)، والمواج (27 مرة)، والمطر (15 مرة)، ثم العدير  
والنهر واليم والتبع

2 - ويتسارّى تواصل مع مفردات تتمثل أحوال الماء مثل غباب/  
جبة/ خضم/ رذاذ/ ندى/ ودا/ متهل وجرة

3 - ويتسارّى مع كلمات تتصل بالماء تعالفاً مثل كاس/ سعي/ فلك/

مرکب / زویق / مجداف / شراع، صواری

4 - وتصل الاء بمجموعة من الكلمات تجاورها مثل شاطئ (45 مرة)،  
بر/ ساحل/ جزر/ مواني/ مرفأ/ مرسى/ منار/ محاب/ ضباب/  
وغيم/ أصداق

5 - كما يتصل بعناصر الطبيعة الأولية تقاطعاً، وهي النار والرياح والتراب.

6 - ثم يتلاقى الماء - تارة مع أظفار تعبر عن سدرته أو إعدامه بسجد  
الدواويس مشحونة بمعدنات من مثل عطر / طما / صب / حبات /  
جذب وفقر وما يقابلها من طين / طمي / رمل / غبار / رمل / وصفر.

[illegible]

هذه الحسرة المكتوبة من لا حارب إلى ما يحسره، موضوعية في  
 رأيي الصعابي بشكل ظاهرة فيه وموضوعية معقولة للنظر، ويدفع إلى  
 لقوب عند مفردة لما، كوحدة دلالة على "فمية قصوى في تكويس  
 بموصو لشعيرة عبر تاحتات ثوابية وتظهر كلمة ما، ومرادفاتها في  
 القصد بشكل واضح ببعض ما هيئتها، لكن لكشف عن السياق اثر كجبي  
 لدي يربط بين الوحدات المائية والوحدات الرمية لها يعطى هذه النصوص  
 لقيمة فينبه قيرها ويتمتعها بعض لأمثله يتنصع لها هذا التواضع النصي  
 لتجيب بين المقدرات الدالة على لما، حتى يقول لشاعر ولا تسقى

بالكأس في سفر مواصل والماء قد ساءه أزورو ١٧٨٠، فهو يحدد اتصال الماء بالكأس مما يحول لكأس تلقائياً إلى مرادفه ملازمة لهذا تشير إليه

حتى في غيابه، وبذلك يصيح البحر مساوياً لها - يكونه مسكوباً في كأس في قول الشاعر « يا ليمه يسى بحور الشعر ويذكر بحري المسكوب في كأس الهوى » (شظايا 45).

ويصيح اللمع أيضاً في مرادفات الماء - ليس فقط لإرتباطه بالكأس كوكي، يحويه، بل لكونه يسقي ويهين ويشرب مثل الماء، ويسكب مثله سكب البحر مايقاً « أنقستي الحب انكاراً قاتلاً حتى تهلت بكأسه هيراتي » (شظايا 66) ويشرب سكب اللمع وشربه حتى في غياب الكأس « تسكب اللمعة في ذاتي وفي قلبي المذاب » (زورق 26).

« ففصالت دموعها في حبه - لمات بكرهه حبس » (ري 1)

« من أدمعي شرب لهوى فسقائك - يسكر نغزاً - حبس يداد حسبي » (77)

ويذلل بساقي سائلاً لذا فليس من مستغرب أن سمو الوردة لوسقيت باسمها - فدمع غروبها - « عجيت من ألهمه يقتلي وحرب من وردة تمور بدمعاني » حسبي 142 كما يقبلي ماء لعين بما - البحر وما - النهر تصريحا.

« أبهرت في عبيك معتريا ما أروع الإبحار في بلدي » (زورق 99)

« قد حب في عبيد بهر دمرعه وغداً بهت ينمسه غم الشباب » (حببتي 67)

بعد ذلك يشتد الربط بين الماء والدم قوة باستخدام الأفعال المائية رشف وغسل ودوب متصلة بالدم الذي يشرب « وكعي عن لسير إن لطريق شمرى بشرب النماء » (وقعات 39) ويغسل به « اغتسل في أوردتي » (وقعات 59)، ويذاب فيه « وذوق رحله البعتر في دما » (وقعات 62) « وكما تمت لورده في لدمع من لشجر بكير في اندم » (وبكير في دمي شجر الضحجر » (دمعاب 115) ثم يعميط اندم بالبحر فيرب لروق « ودما الزورق أنقى من صبح يتدلى يحين هراك »

(وقعد 160)، ومغشلي الدمعة بالدم « وعلى الشاطئ أصبحت دمعة  
 حطمتني فهي ملأني بدمي » (حبيبي 125)، ويصبح للماء جراح « ب  
 جراح الماء... » (وقفات 120)

« ما أحر المواد السائلة التي يدرجها الشاعر في سلسلة لعلائق  
 الدلائل للماء، فهو الحبر الذي يقع عليه فعل لسكر كما يرتبط علماً  
 بالدموع، ثم بالحبر ليصبح الحبر أحد المائيات:

« اعلمني إذا بكيت فإني أسكر الدمع في سطور عذاب » (حبيبي  
 61).

« سامحي إذا بكيت أفلامي وارقي الدمع من صدق أعامي » (حبيبي  
 113).

« وما كان أعظم لو أرسى شواطئه في قلب صغيري أو قلب أفلامي »  
 (زبد 39).

# 1 التواضع النصي بين المفردات الدالة على الماء.

وقد يمين لكأس عبد الصعابي مجاراً بالورود وبالظنون وبالرعب

## يصور من الأصل

وبالوهم وبالأحزان وبالإسجام:

حبيب منك كؤوساً به امتزها بياقة الحب من ورد وزيغان (حبيبي 123)

هاتيك كأس ظنوس وامنيها كل وهم وامنيها كل رغب اسقي لوه  
حبيبي.. وتساقي كل عبرة (حبيبي 20-21).

أترع الأحزان من كأس الأسي (حبيبي 32).

ورقيق يلا الكأس انسجاما (حبيبي 37).

لكن العريب ان الصعابي يحجم بقوة عن مليء الكأس بالشراب رغم  
الإشارات البشـة أحياناً من كأس حب رشاشه السائلة رغبة يهوى  
ذلك إلى نـاع يدسى مرعد غس أحلاكي دجسعه مدقظ

وماجيك حبيبي قد ملأ ليوم كأسى كأس حب سعى برقى سيمادي  
(زورق 49)

وكؤوس من رقيق الحب كذب في نده فارتدت ثوب سحره حبيبي 38.

با ندبي الكؤوس حولي من أس حب من فسي دمان حبيبي (103)

ن أبقوا من دموع ثملت دجال الشمس في حرق لعروب (اردق 79).

هكذا جمع الكأس بين الماء والدمع، ثم الماء والدم، ثم الدم والبحر، ثم  
البحر والخبر في ثنائيات جميلة، لكن الصعابي يطالعها بعناق حبيبي بين  
عناصر الطبيعة لأولية مجتمعة، إضافة إلى الدم والبحر، وذلك في ثنائيات  
من قصيدة «الحفائـة» في ديوان وفقات حيث يقول الشاعر:

للم جراحك واهتسم واشرب دمعتي

الماء يهجر والهواء يجف منى تصي، الأرض تنصهر الدم مع  
الغراب؟ (77-74).



وسمح هذا التلاحم بين العناصر الأولية بقيام علاقة تبادلية بين وظائف العناصر لثناطعة، فالريح تعود معاد البار للحرق، ويتفلس الماء بعلل لإتظاف. الخاض بالبار في عملية دمج استدعت الغاء لتتصاد واعتقاد الشجائن.

با نفس ما للريح محرق زورقي (حببتي 46)

هذا انظاف - الماء في وجهي وفي وجه المحال (وقفات 115).

ويظهر التواضع النصي بين المفردات الثمانية في أعماق وأجمل صورة في امططح السائي من قصيدة المعشال وعبت في ديوان (زورق في القلب)، حب سرى له حد من بريح. ليعبر من به رب عليه يهبط استمارة ما يطور في نفس الشاعر من صراع وضيق وموضي

الريح حب بالشرع والريزق منسج يح بوجهه

أشاع في سائر الدنيا ليع

الريح ما زالت تلاحق زورقي والريح ما زالت تهدد مشرقي

والريح صوت للنهاية والشرع مضى

وصوت للوج.. يحمل للتبيل هديتين

صحب ولبحار وأشواق تصبغ صخب ومجذاف بعده المسير

رسام كد الموج تحمله الرياح ويحرد مجذافي إلى بدوع البحر الكبير

والريح تعبت في الشرع ببدت قلباً راسماً تحدى الموج والصوت الخفيف

وملاح المجذاف ترفض أن يعذبها المسافر مرتين

ويجوت صوت الريح في أذني... والريوق الضني يضيغي.

ويومي قوي وجهي مويجه. ويختفي.

ويبدو أن اعمار الصعابي في هذه الكتل المائية يعود إلى عشقه  
لنصايس بيته المعينة. فهو قد اثنى من إيقاع الطبيعة من حوله بلا ملل  
أو كلل ومراً بحرية ومطربة لبعية تجلب في بناء صورة الجمالية حتى  
صار للماء حصراً طائناً ومهيماً على فصاده بهبه يراهم عمر  
صعابي الشاعر حيا يجازان. هد لودي الحسوي الحبيب لذي أترى  
خياله، فتشفي بهجالة والتغر بإنشائه إلى أرضه، قائلاً

عشت جازان يا شمس شبابي عشت حتما بداخل الأهداب  
ساناجي سماحا وشراي وأساجي سهولها والنروابي  
عشت جازان يا حوطي عشقي مل. نفسي هوى وصل. وطابي

بيد أن سنن لغة الطبيعة تحميه بكرة أي جسم اشعرية عند  
الصعابي به بساده في ساكبه على حذر، يمكن كفض. يعني مقرر  
لهذه الظهور. بل جاب بلا مع كان بهبه مؤهه بلا تبحر لا لظفر، ولا  
العدير ولا السبوع يشمون بشكل محدد وقاطع إلى جدران. إذا ما رتبط  
المكان بالماء كملمع ينيوي في شعر الصعابي. مابه بعين من أن يكون  
موصفاً بعمية، لأن الشاعر لا يهه وصف الماء. أي في مرادفاتها لا يقدر  
ما بهبه على بيان حالة شعره بواسطة. لذ عين كشراً من المكونات  
المائية في شعره تأتي مضافة إلى اسم يحدد رمزيتها من مثل

شاطر: الانغتيال لغة الصعب. رزوق الرقص بحر السامة مرصاد لعذاب  
كأس السراب موج التحدي مرعاً الحقد جزر الحد رذاذات اكتسابي  
يقوم الشاعر إذا بمحاكاة الأشكال المائية في الطبيعة وفق محيطته



ثم برداد العلاقات المجازية المتولدة عمقاً فتتحول مرادفات الماء ومحاورها من خلال الإستعارات المقترحة المتفرعة الى تيمة مركزية تظهر بقوة حتى يتركز عليها النص في تشكيل صور سيميائية قوامها قوة الإدهاش لما هي هذه الصور من حرق للبالوف وتباعاً فإن هذه المعردات نكتسب سمات تحوليه يقيم بها علاقات اسيدالية مع عناصر أخرى، فتسرح عن طبيعتها الظاهرة لتؤدي وظائفاً خارج مسطقتها، ويظهر بذلك لطبيعة العلاقة في صور المقترحات الشعرية المبتكرة من مثل ودعي في علف يرشقي (وقفات 40).

/ السؤال عباد حتى شرب طغياً حين سقطني (101)

أبها العبد حس برسل وشرب تشبه من ثدي سحب (وقفات 43-45).

ولتبعضني عن دوي جلت جميع صفا ، رغنا من لسان يبع المعاف (وقفات 74)

هذا وتظل حفرة البحر بالتحديد هي الأكثر حضوراً في قصائد شعربا فهي وإن كانت منبع للغة الأساسية (الماء) وتقوم بمهمة لإنابة عنها، إلا إنها تستأثر وحدها بأعلى نسبة عددية من الورد والتكرار، كونها الموضوع الأثير لدى الشاعر المسيطر على ذهنه بلا مراعٍ، وما يلاحظ على استخدام الشاعر للبحر كمادة دلالية أنها تمحور بتكوينه العنسي ولعكري فمراء يتفوق قلب البحر ثم يصوع حشوداً من الصور الشعرية تتولى بابها المتعلقة وإحالاتها الواسعة التي لا يمكن تشبيهاً في حاشية دلالية واحدة فالبحر من سماته السحاب والسحور، وحركيته هذه هي التي تغيره وتحرره من الجمود والثبات، لذلك فهو قيمة دمية غير مستقرة تارجح بين السلب والإيجاب تبعاً لما يمر به الشاعر من

حالة معسبة، وتتلون كل مره بطريقة تسجيم مع الأوصاع الإسبانية  
لمتقديمه.

ولو تابعنا التحولات التي شهدها رمزه البحر في شعر الصعالي  
لوجدنا أنها تعبر عن القوى على الموت والحياة، عن الخيرات والمخاوف،  
وعن الأحلام الرومانسية ونكساراتها. هذه الرموز المتعددة للبحر لمجمله  
مكاناً قريباً متفاعلاً لا بعيداً مأزوماً، وتشجعه عنصا قصات لا مستغنى لها  
مأول ما يلمظ الشاعر للبحر هو الوداعة والبشاشة والمرح البري، الذي  
يعكس براءة الطفولة.

فترى البحر بشراً ضاحكاً (زوزق 74)

يسرع المظفر إلى البحر الوديع (حبيبتي 946).

هذا هو البحر الذي يزهر بلون طفولتي (اشطايا 13)،

بسلب لبحر جيمس بي شاعر بريطاني سطر اميه. محمد بن كيهانه،  
فيكون له بمثابة اللون الذي يلمس لونه المظفر.

لست أنسى سواك من عيسى بن علي. موجه من كياس (مقات 18)،

في طريق البحر أبصرت طريقتي ولست لور في أعماق ذاتي (حبيبتي 96)

وبما دله البحر حباً بحب، حتى أن الشاعر لا يطيق فراقه، بل ويورث  
إليه حمادة حب البحر ويوصده شاطئه الآمن:

والبحر يعشق شاطئتي ويأمني (اشطايا 31).

أنا كالموج لا يفارق بهراً (حبيبتي 61).

فذلك البحر رفيق ولذ الشط وسادة (حبيبتي 98).

وتوتئماً لهذه العلامة الخاصة بعيم الشاعر مع البحر علاقة حوارية  
يشه من حلالها شجوه وشكوه لما به ويعتبط عليه صمته.

أيس يا بحر زمان كنت تصغي لخطابي قلت إني أحصى لشاطئي  
أشكو لك ما بي (زورق 25)

حل من الممكن يا بحر أغترابي (زورق 27).

وعلام الصمت يا بحر علاما (حبيتي 36).

ولمجد لا يناديه فقط بـ «يا بحر» بل بـ «يا صديقي البحر»:

بـ صديقي البحر مرساي بعيد رورقي تاء وهذا الموج عاني (حبيتي 94)

بـ صديقي البحر رفقا بغواد دابه الإبحار رغم العاصمات (حبيتي 94).

كف سجع عبره عسى مثلكه بي هد بحر بدعوسهم لمسألة

لبحر

سائلوا البحر لار شمس القروب (حبيتي 39)

سائلوا لبحر دقي بحر الحروب (حبيتي 40)

وبسب محبوبه لبحر يعرض عيني لسه هد نفس - لماني

الرومانسي الحالم

قتعالي يا أهنة البحر نفسي (حبيتي 34)

قتدتك يا أهنة البحر الجميل (حبيتي 109)

يا فجر سيده البحار بدت (زورق 70).

يا فانة البحر (وقفات 63)

أو نقتسم البحر معاً (وقفات 59).

فأرسم بهراً على شفتيك (وقفات 122).

لكن الشاعر يكتشف مجاز معصلة ارتباطه الوثيق بكائن لا أمان

له. ويص لانتفاء العاطفي درونه في نفس الشاعر بين السحب والإيجاب  
في علاقته بالبحر ويصرح بذلك الإنتقسام قائلاً:

أعشق البحر وفي البحر شقا - (حببتي 123)

وبعد ذلك نأخذ العواطف في التحول تدريجياً إلى الجانب السلمي  
الذي يعبر فيه الشاعر عن خوفه من البحر ومن عذره ومن قدرته لهائه  
على الاعتباط

أحاف عليك من غدر البحار أحاف عليك من هذا الدوار (حببتي 107)

لمعدلة إذا قيلت بحراً بكل الحقد خطط الصواري (حببتي 111)

جزواً يقتالها البحر في الأعماق بالصمغ (زورق 15)

ثم نأخذ بحر قوة القاهرة وسنده لسيده، شرف لسان صاحبه في  
مواجهته غير ممكنة ثم كره لو في مهجري بحر منسرد وهرقته  
محققاً

أفقد بحر هائج في حيا - سنا مريل - ق 74.

قامت حياء - د - ثم من بحر لا بحر فانسحر بعدى صلب وموالي  
(أشهادها 31)

والفلك تعرق تعرق تعرق (حببتي 125).

لكن البحر الذي كان يصمي إليه ويناجيه يتغير فجأة

أين يا بحر زمان كنت تصفي الظلامي (زورق 25)

بل إن البحر يعرقه هو 'بصاً دون أن يبالى بالرباط الوثيق الذي  
جمع بينهما يوماً:

حظائر.. ومن بحر سيفرقنا حظار (حببتي 110).

والملك تفرق.. تفرق.. تفرق (حببتي 125).

فلا يجد مفراً من أن يكرج برارة شديدة صداقته للبحر ويرفضه

لا فـ البحر صديقي إسي ما لست الصديق فيه والفرح (جيبسي 123)  
أولض البحر (زورق 26).

ثم يعني عنه حتى صغته البحرية التي طالما جديده إليه و تحب  
لهجة إلى نفسه ويستبدلها بصفة التعذيب:

لست يعرف إنا أنت بقايا من عظامي (زورق 26).

وتظهر هذه العلاقة المتبادلة بين الشاعر والبحري عدد من  
النقصان بوصف الشكل التالي تصاعدها الابعاض من ناحية، وبرولها  
الصلي من ناحية أخرى

تعد رربة بحر ها الى محقق سخي من فـ تصور الشعيرة  
عدد براعم صغالي بكر بحر وعقد بـ صاب لآخر لا يوظف

## تصور من الأصل



لإثارة جدد حول المدور الوجودية أو لتحريك السأمات الكويتية أو الساولات المعربية، صيغ بذلك الدلالات الأنطولوجية بعيدة عن مائياته لتسي لا يوزق صفوها الرومانسي هومو الإنسان الكجوي. يصنع الشاعر لقصا، الدلالي لعناصر الطبيعة المائية من حوله ولا يقو في سر الوجود لمخفي وراء تلك الطبيعة، ذلك لأن الماء عند لصعابي مادة لعويه يستخدمها في استعارات تشبيهية، لفرم إلى حالات شعورية وليس إلى أفكار رذوي عسيفة من شعره للماء ابواب «من يدخل باب الماء يستشعل حمرته» (رقعات 105) «الماء بهجر (رقعات 79) ويظلم» «هذا انطفاء الماء من وجهي» (رقعات 115)، ويخرج «يا جرح الماء» «صمد لبداء» (رقعات 12) «سقط من حظ الماء» (سطحا 37).

المدرب ربح من الصعابي (بعضاً به امر تسرد به ولا يحرر في مائياته ي تسر حتى مرر به رحمة على حذر به بعد الحياة وبالتالي ن هذه مائيات لم سحر إلى ن مرر تقوم على نسيق انسانية ولم تكتسب حيز نكر من المدرب به سحر هو يتأمل لبحر إلى حد لا سحر. المدرب به حركة رغبة من نغوس الكشف عن لقصص في اعماقه الدفينة والحياء البحريه بشكل عام غائبة من شعر الصعابي، فلا لالي ولا أصداى ولا حيتن. كما لم يتسا من لشعر عما يحتمل وراء حط الألق ولم تتملكه روح المعاصرة الرومانسية ولم يدعه لاكتشاف عو له ما بعد البحار، فحار ما غادرته ولا غادها. وبالتالي فهو لم يتجاوز المكان ولا حتى بقياله.

أما قتران الماء بالحرر الوجودي وشروع رغبة الانغماس في الماء حتى الموت ليس عبداً لدى العراقي بدر شاكر السياب في «أسطورة المطر» ولدى المعربي محمد الأشعري في ديوانه «مائيات»، فهو بعيد عن تناول لصعابي الذي لا تستدعي صورة المائيه أصلاً أي رموز تقليدية مثل

لصغر ولبقا، والعطاء، والسماء، والتجدد والإنبعاث والتنظيف والمعالجة، وربما كان إحياءه عن الإحالات لأطورية في شعره قد قلل من كثافة لترميز لشعري في موضوعه باعتبار أن الأسطورة هي لصيقه الصلة بالماء والبحار والأمطار، وهو وإن كان قد لامس فكرة التوصل بين الأرض والمطر في قوله «ما كان أشهى حديث الأرض للمطر»، إلا أنه لم يكمل بدوره الماء كرمز سطوري للحصوة والإنبعاث نتيجة لتنازع بين الأرض والمطر والأسطورة عموماً ليس من آليات الصعالي الشعرية، فهو لا يستعمل صورة المزة التي يناديها «هاينة البحر وسيدة البحار وفاتنة البحر» لسلج حكاية حرائبه فانساه مدهشه، فبحار الصعالي لا يجهلها السندباد ولا غيره من رحالة البحار، كما أنه لا يتوقف طويلاً عند طينة البهده التي يذكرها في قوله «فإن للسرير عذري طينة بي كرى ربه الجسد لسانه في ما يرضى» (خطاب 18)، ليصوغ صفة «مذمار» هو ماضياً مكثف درهماً الخيال، لدى سمك الفلسفة قدسية به، «مخبر وأنطلاق التكوين ونسب» (ص 16) رغم ترويضه في نثر الكم الذي يمنح لقوة الخاصة لبث في سطره رمزي كرمز «وجود» يكتمه «لا» للصعالي لا يفتخر من اليسوع القرآني سوى أية واحدة لا «محد» من الشعرية بعيداً، وهي تولد في نفسه لأخيرة على الصفحة الأخيرة من ديوانه وفحات على الماء «والفلك تجري» (125)، ليحولها في نهاية القصيدة إلى «الفلك تفرق» وكانت تلك وقفة.

هكذا تتوصل هذه الدراسة إلى أن إبراهيم الصعالي قد استلهم بيئة الماء، فغمز الماء الكثير من قصائده الشعرية وحرّك أسماؤه دقاً وسببية وأظهر الشاعر انغماسه مع الماء من خلال التشكيل اللغوي في بعده لعلاماتي والسميائي مساعده اندماجه بهذا الشكل المكثف في عمق البيئة اللغوية وسببها التركيبي ومضامينها وبعدها التعبيرية في رسم مشاهد صورية تتناثر بالحويولة، وحياتها بالابتكار ولتعبش

لصعابي مع دلالات الماء تجزية مباشرة لها حضورها الجهر في لسمي  
 ولشريحه، معادله الماء الجداري يفتح 'ماء الشاعر املاً وحرية وقره  
 ومصدر رزو وحظر محدود. لكن الشاعر لجارسي على شدة التعامه  
 بالأرض وبتحانه لأصيل إليها، إلا أنه يعول في ماء معارده الرمزي على  
 تأويلات وإبجاعات عانه مائي ليس له موقع إلا على خريطة بموصه  
 الشعريه لسي ثلاثه العيص النسمي والحسي والانطباعي لديه يسرى حد  
 العيص الدفائي من لشاعر في موصص الصعابي مريون الماء بلغة صدقة  
 وعموية مما يجعل رمزية الماء في شعاعيتها لا يحتجب بها المعنى ولا  
 يكتفه لموصص. فيشجلى بصص الشاعر لوجداني في صور عموية تقارب  
 طبة البد في يكارتها ويراتها ويعددها على التأنق



### الامتشهادات من دواوين إبراهيم الصعابي:

- (1) صبيحتي والبحر، النار السعودية للنشر (1405)
- (2) زورق في القلب، النار السعودية للنشر (1406)
- (3) وقفات على الماء، نادي المدينة المنورة الأدبي (1412).
- (4) من شطأ الماء، نادي جازان الأدبي (1422).

\* \* \*

ABSTRACT

قال أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ  
والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها  
العجمي، والعربي، والبدوي، والقروي  
والمدني. وإلغا الشأن في إقامة الوزن،  
وتخفيف اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة  
الذ، وفي صحة الطبع وحودة لسيك، فإنما لشعر صاعده، وصرب من  
لسج وجنس من التصوير»

هذا، لمؤلف أقدمه قالها الجاحظ في سار سعادته أبي عمرو  
الشيباني يسر يسر فيها معه شعره لأدبه، ولا حوزته المفيد،  
والطرب في أن واحد، والبهتان هما.

لا تحسبن الصوت صوت السليبي غيائضا الموت سؤال الرجال  
كلاهما صوت ولكن؟ أنطق من ذاك لك لسؤال

فدعني لأحارني رشح من يسر بكر لفظ لفظ لحيوة هد  
المعنى قصر عن دا، مهمته لفظة الإشارة المشبهة وكان الجاحظ قد  
امتدح بفعلة هذين البيتين في موضع من كتابه البيان والتبيين.

فرفعهما شعراً في كتاب الحيوان، واستجادهما فكرة سلوكيه  
فدصلة في البيان وقد كشف في نصه السابق عن أبرز عناصر التشكيل  
في صنعه الشعر، بدأ من إقامة الوزن الذي يعد عضواً جوهرياً، هو  
شرف الشعر عند القدماء، ومنها، بجودة لسيك والسيك لو هد والإفزع  
لواحد عند الجاحظ هو نظم الذي ألتفه ما ساء الجاحظ البيان، وأطلق  
عليه عبد القاهر في الدلائل علم البيان وسماه لسكاكي في افتتاح علم  
لأدب، لدى يتوصل به المبدع في إنتاجه النص الشعري، ويتوصل به

كذلك الناقد لعمدة الكيفية التي شكلت منها وبها النص وعلم الأدب هو علم النحو، والصرف، والبلاغة والموسيقى ومعلومات هذه العلوم، وما تنصي إليه في التركيب من طرائق استدلالية وهذه العملية في عيها الإتجاه الإيماعي والفني التحليلي ليست عملية عفوية، أو غشائية أو اصطناعية، إنها صناعة في نظر غير واحد من دعاة إلى مصابيح الشعر ابتغاء، ونقداً لذلك ربط المصاحف إنتاج الشعر بالصناعة، ووفق لعلاقة بين الشعر والفنون الجميلة، من نوح وتصوير، وهي علاقة نابغة من مهمة الشعر، ووظيفته الوجدانية الخائفة، التي يهتما في المقام الأول الذكاء على نفس، وتطويرها للاستجابة الفنية، الباطنة أو انقباضاً، قبولاً، أو رفضاً حسب الموقف الذي يعرضه شعر أن كانت له

ألمع الفقه الشاب

وليس هذا كبر حلال بل به يتبين من مفهومه، يحافظ لتغيير  
النمط فيما يتعلق باليقظة والوضوح، يصححه ولا يثقله حر باجهر،  
ولجره يمكن ساسي لأن هكذا فيما به عظمة سدد لا نوع، ولا  
كذلك في سدد من حصة حسي في محله طبع من حال من نظر  
إلى الطبع على أنه العزيمة لمركوبة في طبع الإنسان المبدع، وهذه النظرة  
بعض لطبع المكتسب؛ وعلى هذا الأساس فالطبع عند الجاهل هو مجموع  
الفكرة الإبداعية من غيرة فطرية ومن خبرة اكتسابية. وتبقى بعد ذلك  
العمدة لمثيرة للأفعال إنتاجاً وتقليداً منطاط العناصر بين شعر وشعر،  
وبالتالي بين شاعر وآخر.

وعما أن الشعر العربي قد كتب بلغة واحدة : فإن البحث عن خصوصية يبنية في هذا الفطر العربي - أو ذك ليس من سهوله ممكن - فمفسدة لشعر العربي ذات أصول انشائية واحدة في الخصومات، والمشتريات، وذات صوم باربعية، وحتماغية واحدة هذا في الأغلب

الأعم من هذا الشعر إذ استثنى الشعراء العرب من غير المسلمين فيها  
يحصن لانساً - معددي لكن مساحات الالتقاء - معهم واسعة من حيث  
لوطن والوطنية، وقضاء الإنسانية الواسع

إن الوحدة لشعره العريذ التي شبه إلى حد ما لوجود العصوره  
تشبيهاً على التقريب، وليس على الحقيقة حتى لمسه انظره انبيية  
ي يحف وطاة التقسيم الجغرافي عند من ينظر إلى الشعر العربي نظرة  
يشبه صيغة

الشعر ينتمي في الأصل إلى لغته، ولبسته المعرفية وعلى حد  
لأساس نجد أن سطر من شعر عربي مُعَدَد مسطعاً عن أصوله  
القائمية تاريخية اجتماعية - حيث ليس من بداهة يمكن عند شعب  
يشتمل إلى حد ما - أصول سمائية، وحيث - سببه صوره تصرف  
جذورها في - عصا - تاريخ حديثي وهي حصاره سطر من خطاب  
لأحادية (الهيئة) هو - به ما تحمل من تصورات متعددة براعي في  
تعددها - رغبت في خلفه - خطاب سرغبي (الحادي) غير - المرحقة  
لتاريخه عديده - مُعَدَد - به من حصار - عرب قد مرصحت هي  
د كرمها لقائمه معدنية أسود الخطاب العربي ذي لعلاقه بالشرع،  
وبالحيرة لبرائية وكرتس احادية لخطاب العربي الحديث، وأصحت لمداع  
الصوت الواحد الذي أحد يبحث عن صده في الألفاظ ويصدر كل صوت  
يعونه عن - داء - عاياته، ووظيفته التي اصحت وظيفة جهوية تيس للقاعدة  
العربية من الشعب العربي دور في صاعقة هذا - لسرب الأحادي الواحد،  
و حتى التأثير على صاعقه فيما له علاقة على أقل تقدير بحاجات  
القاعدة لشعبه العربي العريضة، فصاقت - مساحه - لمناحة الحرية،  
ولشعبية في التعبير عن الداء لحرية المناصه، وكان مهمة لشاعر في  
هذا الجو لميد يعيش الرؤية عظمه بالتعبير عن - بها - الخالص من خارج،

وليس ملتزمة من داخل شعف الشعر العربي والحالة هذه الكثير من مصدر قيس، وبالتالي عجزه عن تحصيل المعرفة المطلقية تحصيلاً وجدانياً له أثره في تشكيل الدائمة العربية، وحلق مرآح في عربي له اسمعلاييه التي تحسب لهذا الجيل، ولهذه المراحل الجديدة من حياة العرب.

ويكفي لشعر العربي أن يولد في كل جيل من أجياله لتعبئة شاعر واحد تجد أثره المزاجي الشعري في جيله.

فليس كل من نشر كتاباً أو مجموعة من الكتب وسماها شعراً قد حصل ذلك لكلام على حوار العبور إلى مملكة الشعر والشعر، فكما لا تجد في المائة من لائل حبه كما نكح عن "سبب وجد من رؤيه لما، التراجيح وعصرح في مثل هذا، في كثرة الاسماء، ليس دعوى لانتقاء إلى مملكة الشعر، والشعراء، وهم يراء من ذلك.

أما القول الشعري والنظم لغت الفلاس عطف من يدعون الشعر، ويريدون من حصد، مما لا يقنعوا، ودي لا يسطع عليه سر الشعر الحق، ولا يسطع من محدث عن هذا ولا خرج سكر هذه المحدثات لكثيرة لحاسة من يسطع شعر شعراء هو حلق مرآح شعري في حسيه الدائم، والدعوى، والمستمع إلى شعر وتشعر كدلت بشاعرية لعدة العربية، ذات الإيقاعات المقطعية التي تقترب في فعلها لإيقاعي من لوحات لآليه موسيقية في مقاطعها الصوتية، ومطاطعتها للتوزيعات لكيفية لصوتية لكن لشاعر في زمانها هذا حبه إحساس بأنه يوجد أزمة حصارية غش بعضها في أزمة الحرية، ولامية الشعرية، ولرؤية لصباييه، وطعيان لدهية العلمية، وأزمة الصمير على مستوى لعالم، وليس على المستوى المحلي، وصعب المصداقية، وسرييف الحقائق وأزمة التحلل في كل شيء، والإحساس بالصعب، ولم يكن قادراً على حل أزمته بنفسه، إنه ينظر إلى من يحل له هذه الأزمة، التي امتد أثرها إلى المحر



الشعري عند الشاعر العربي الذي يقرط أمامه شرف الشعر، وهو الورق، واحاطت لشعر بالنص الثري الجديد وتسيد النظم الذهني الجاهر، واستدل التجارب على حركة الشعر واحل ذلك التوتر العمي لشعر العربي لكن لا تعدد إذا تشتت بين هذا الكد لمحل من شعر أن يجد ومضات تشد ليك أحيا على استحياء، بأنها من مملكة الشعر داب الوافر الوجداني الخالص، وذات الاستجابة المثيرة للدهشة الفنية

وعندما قرا في هذه لوزقة العجلى حركة القصيدة السعودية، وأسجى فيها الخطوط لعمدة لهذه الحركة دور الدحول في تعصبات، فإن الأمر لا يتعلق باستغلال هذه القصيدة عن القصيدة العربية المعاصرة، هذه هذه هذه، لأمر إلى سحر كثيره مدارستي لشعر في تلكه العربية السعودية، به فرقة، تحت نظم شرب لمادة الشعرية من عناصرها الفنية، به فرقة، في يدي وسبحور هذه لقراء حور المعاني نظم، به فرقة، في يدي يامعني الأول لمبتدئة من خارج كتب هذه خارج، في يدي يامعني الأول يامعني هذه هذه هذه، في يدي يامعني من يدي لمطبات قرءني للأدب السعودي شعره وشعره وشعره لمبتدئة الأدبي السعودي بمكتبي الخاصة.

وكنت قد كتبت أول بحث في تحصيلي العلمي في السنة الأخيرة أو ما قبل الأخيرة في دراسي الجامعية عن الأستاذ محمد حسن عواد رحمه الله، وكان قد أعد أسئلة لبحث أستاذ هذه الأدب، وقمت بجميع جوابات لأستاذ العواد، وتسقيها، وعرضها وفق إمكانياتي ليبحثه وكان كلي واحد من زملائي الأربعة عشر طالبا قد أعد بحثاً عن شاعر أو كاتب سعودي، صايرها أستاذنا العربي ورود بها ياحشاً من بلده، كان قد كلفه بتلك المهمة والذي كنا وسيله تحقيتها له يحتفظ بصور من تلك



ومعدلات خاصة، وتناول المدرس التبعدي كذلك هذه الحركة، وهناك أكثر من موسوعة أدبية عالجت الأدب السعودي في أنواعه وأجاسه

وله يكن الكتاب السعوديون هم وحدهم الذين كتبوا عن الشعر لسعودي. فقد كتب غير واحد من الأدباء، و لكتاب العرب، وحاجه أدباء مصر من أمثال طه حسين، والعقاد وأحمد أمين، وأحمد لريات، وبدي طبانة وعبد العزيز شرف وغيرهم كتب هؤلاء دراسات عن الأدب في المملكة العربية السعودية ، صد وقت مبكر وكان الشعر قد حظي بالصيب الأوفر من تلك الدراسات، نظراً لتأخر محاربة الكتابة لسردية في القصة والرواية.

وعند ن كتب محمد سعد عبد متعبو ، عند نه بالظن 'من وحي الصحرا' كتب عنه انه عبد حب 'الاصحاب' لآل به في طبرية العربية، كتب بكرى من الشيخ ال دراسة أك فيه عن حركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، حتى انه اصاب الاك فيه من أنجرف لباحثون في الجماعات عرسة. عقر بعده، عهده في جامعات المملكة العربية السعودية وأكبره ما نشر بعد عهد هذه نسبة الرسمية المختصة إلى كم من سنه بعد كم كبير من ليحور و دراسات لي رصدت حركة الشعر السعودي في مضاميه، وتشكيلاته البنية

فقد رصد الدكتور محمد عبدالرحمن الربيع، والدكتور حمد بن ناصر الدخيل، والدكتور حسن فهد الهويمل في كتاب.

( الأدب السعودي بأقلام لدارسين لعرب) الصادر عن نادي القصيم لأدبي ببريدة سنة 1421هـ مائه وخمسة وخمسين كتاباً، وبحثاً ومقاله محدثت جميعها عن أدب لسعودي شعره، ونثره وما رصد لكتاب السعوديون يقوق هذا العدد من الدراسات.

ولدي بهما ها ليس كثرة لدراسات عن الشعر في المملكة عالدي بهما هو كشف 'المتنوعات' الأدائية البنائيه لهذا الشعر، من حيث

لمصاحبي، واللغة فيما يتعلق بالجاهزية، والابيكار، ومدى قدره لشاعر السعودي في نقل تجاربه من مستوحاها لمطروح في الطريق، الذي لا يتجاوز عادة حدود لفظ الصور الذهنية الخارجية ووضعها، ولوصول بها الى مستوى لتسعد لشعره ذات السبك الواحد، والإدراج الواحد، ذات الصور الموحية لتفعله في مثيرها، والفاعله في بناء النص القدي الموري لها، أو المتقاطع معها.

فقد بسطت جاهزية المضامين، وجاهزية اللفظة، وتقاليد الشعر التراثية سطوحها على شعراء الجيل الأول من الشعراء السعوديين، وكذلك الجيل اللاحق له إذ أنصب اهتمام هذين الجيلين على تصنيف دوهم اشعرية معنوي بسبب منه سر من الياحى من سها من مكاش السلوك ليري ونحوه تشكيل عبقه مخيلة حديد من صوراث عربية بحسب لاساب من أهيا أن تشكيلات مكسبه ككث عربية حالصة راجع لخطه ت حبة من سواها، محبوه كانت لحظة إصلاح وشوب على بسوس اسمرح الذي فاء على اعداء، أهل لمجتمع وفق المرجعة التراثية - على مستوى المشروع الهنوي ليرس المكشع على لاد بحرس منسمة رب يكن دأثر بحري - لب دأثر منوس في تشكيل ذهنيات لروء في المملكة واعسي بالروء الأوليه في لرسم أولئك الذين كانوا بسطرون الى الثقافة العربية في بعدها لإبدع في انقدهم من مصر، وبلاذ الشام، ولهاجر نظرة الإعجاب والتشديد، فقد كانوا يقررون إليها، ويهاجرون لقصاب الأدبية المشارة في الأقطار العربية، وبخاصة ما كان يثر في مصر، التي كان لتجديد، والتحديث، ولتطوير في قيم لأدب قد قطع فيها أشواطاً متقدمة، في الوقت الذي كان فيه دها، المملكة، مقعوس من تلك الأقار الجديدة فكانت غلبه انتقيد في المتج لشعري لسعودي على حساب الابتكار عندهم وقد أكد غير واحد من أدباء، المصنفه أستاذيه أدباء - مصر للأدباء - لسعوديين من جيل الرواد،

ومن الجيل الثاني بشكل خاص، ضعف إلى ذلك، أي دباء، المنهكة شعراء، وكسباء، كاسو حدرين من الابداع، فهم يصنعون ذبهم وعيوبهم عسى لرقيب المحلي، والشعور بالآلء الخارجة، أقل ولا تقل، فومعوا بين بيعين، نبعيه برائيه. وهي العالمة. وتعييه لمركه الشعر لعري بلديدة فلم يهضمو هده، ولم تؤههم مكسبته السراية لنجور هده للحظة لشعيرة بالقتار

وكان شعراء المهاجرة هم الأكثر تأثراً ببعية، والأوسع انتشاراً في المملكة نظر مثلاً إلى أثر العقاد على محمد حسن عواد. ومحمد حسن فقي وحسرة شعيرة لا يسي تأثيرات الحركة النقدية في مصر عند طه حسين ومحمد مندور. رثا في سكري على حركتي شعر: لقد في المملكة ثم سطر لي أثر لحالات مصرية القديمة في حركة الأدب السعودي بعمه في مثل محنة برية ربهالة رثائه. جد موقفه العواد من ما دشتي الشعرية بحدده حسن ثوبت العقاد من ذلك وليس تأثير كثر لدون على حوته مفرجه من حبس ح نوره ببعية وما قيل من رثاء. كان مويست مدرسه ربه حديده في منبهة وهد. انقرو للأساس محمد باعش في كتاب (العواد وهؤلاء)، لا يستبد ذلك لقول إلى حقيقة زياديه مجديده لحسب للعواد، الذي كان صوته صدي لأصوات المجددين لمصريين، حتى وإن حمل ذلك الصوب الصدي روح لتجديد الشورية فالرحل لم يؤثر في الحركة الشعرية السعودية بعد من عاصروا مرحلته، أو جاءوا بعده.

فعم يكن للعواد ذلك الفعل الإبداعية الشعري، أو حتى النقدي، الذي حدث مرة ولو ضعيفه في تعيين نمط التفكير النقدي، ولم يحدث كذلك مراجاً شعرياً له سمانه المسكرة وإد كان لتجديد في لشعر في بعض الأقطار لعريه قد اربط بالشوه على التقاليد الشعرية العربية

السرائية الأدبية، فإنّ أحداً من الشعراء السعوديين لم يشر على تلك التناييد لبؤسى تعاليد جديده وما أثير من حصومات أدبية كان لعود طرقاً فيها أحياناً مع بعض الأديباء السعوديين فإنّ تلك الحصومات لم تستطع أن تؤصل سراحاً أدبياً حديداً، لأنها حصومات كانت تنتجه إلى مغارات شخصيه، كما هو الحال في حصومات العواد مع حمزة شعاعه، وعبد القدوس الأنصاري مثلاً.

وإذا كان العواد يمثل صدى لتجديدات بعض أديباء مصر، فإنّ هناك من شعراء المهلكة من وقف في وجه التجديدات الإيقاعية في الشعر، من أمثال معالي الإسعاد حسني عرب الذي لم يتسامح أبداً بتقسيمات شعر لتعريفه موسيقيه. هذا مؤثر مع على عبده لا يحسن متطلبات المرحلة الأدبية به نفسه ولغيره من مؤسسي مرحله شعريه في المهلكة، من غير حديث، شعره شعر المهلكة في معرفه الشعر، وأديباته راسخون في هذا الفن الكل في حلقه ثلثه العربيه سمّه ناس من صلاته اعتدوا من حلقه لقدمه في عهده وأثره في تقديم رسمه هذه السمعة بطبيعة الحال إلى الشعر عند من فهموا المشاكه بهت نسبياً، يتمحور حول الجاهريه، ولا يتجاوزها إلى الابتذال، من جاهريه المصامير الشعريه العربيه، والقالب الأدبي لا تبعث لكثافه الواعية بحركه لتاريخ التداوليه، التي تطلق من المنهيات التصوريه، وقاسون للعه، ونعود إليهما بما تحمله من بصورت متجانسه، وأدبيات واسعة، لا حصر لها في طرائق الاستعمال، يأخذ بعضها بحجر بعض في تعدد الأساق الخطابية العربيه تعددًا يوثق علاقات المشتركات بينها، ليتجه ذلك لتعدد إلى التوحد من حيث الوصول إلى العايدات لمغروب فيها، وهذا الاستشعار الذهني والوجداني للمشاكه لم يكن وصفاً في رؤيه الشاعر السعودي، الذي اهتم بالموضوع الشعري لظاهر، ولم يهتم بالرؤيه لشعره التي تهتم بتعميق معنى من معاني الخبايه، فكان ذلك

سبباً من أسباب انصراف الحركة النقدية في المملكة عن رصد مادة شعرية واسعة، رصداً بيدياً. يوثق العلاقة بين المدح، والنص، والتلقي، فلم يكن ذلك الكلم الكبير من لشعر محل احفاء من السند، وربما دعا هذا الأمر إلى نهام السند بالسحلف، وعدم الجدبة عن متابعة رصد الحركة الشعرية في أي مستوى من مستويات الأداء، ووضعها في مكانها الطبيعي الذي يستحقه، ولا بهمه إن كان الحركة متطورة، أو غير متطورة، مشيرة، أو غير مشيرة. وفي مثل هذا الجو ترى من يسكر وجود حركة نقدية نشط في نقد الشعر، وتبرز قسمة المعرفية، والأدبية، وفي المقابل تقوم دعوى غياب لنص الشعري الجيد الذي يستحق المتابعة والرصد، والتقويم، ولعل الربط بين السند لا يبيّن الحركة الشعرية في سرائر عصرنا حديثاً عن حساب الأهر

فقد نجد نسيج سعدي المنظم قد نفعه لا نجد نفس النقدي لمؤاري له. فالمعكس به يكون صحيحاً في بعض الحالات. ومن هذه الخصائص خاصة نبي نصوص مدح بن المدح. لقد من الأمور المأثورة بين صانعي الكلام

إن التأثير على مشاعر المستمعين للشعر هو جوهر الشعر، وحقيقته. فقد قيل (أشعر الناس من أت في شعره حتى تفرغ منه) هذا إذا كان الشاعر يعتمد على حسه، ويعتمد شعره من حياته. ومن تجاربه تمثل هذا المصدر الشعري الخالص قمين بإثارة اللمدة، والإمتاع، ولعائدة، متى كان الشاعر مؤهلاً لابتكار الطريقة، التي يشكل بها رؤيته لكوبية، حتى تصبح القصيدة مرآة لوعي القارئ في نفس تلك المعاني العميقة لصورة الحياة إن كل تجربة شعرية يكون نتيجتها شاعراً مؤهلاً، ولا يكون محرّكها لأساس من الداهن بعد تجرّبه بمعجمه شعري إلى مصداقية الحس، ومصداقية المعرفة وشعر الجاهلية، والمعاني المطروحة في الطريق

في مستواها لمادي سمعت مصداقية اللحظة الشعرية، ولن تحدث شيئاً من التعاطف معها انجذاباً إليها

وقراءنا للمعاني المطروحة في الطريق في شعر السعودي لمعاصر لا تقوم على نظره الشاملة لمركبة لقصيدته الشعرية في هذه المرحلة، وإنما تقوم على كشف أبرز الأسباب، التي تطلب القصيدة المطروحة ذهنيًا، مشيرين إلى بعض شعراء السدرة الجاهزة بما يكفي لإثبات جانب مهم من جوانب المسيرة الشعرية السعودية المعاصرة مع الأخذ في الحسبان أن التميّز والتميز في ثبات القيمة الشعرية السعودية لا يلغي وجود شعر شعري المثير عند أولئك الشعراء، لكنه من الدرجة مكان.

ومعنى من هذا من أن، من من توسع نظره في مدرسة تلك الأسباب، فربما - زيادة عليها - وهو لشكل من شكله من لوجهين نظرية والتطبيقية

فإن نظرت في شعر محمد حسن بن الحنبل أو ينفذ أوثر من حسنة في قصائد شعر، لأنه كان يمثل في بعض سمته شعرية، فلا يرضى بما هوود عليه شذوذ حتى سمحه شعره - مخرجه من ذلك - بلده لدهي، ونجد فيه لعقيدة المتقبلة له لباحته عن معرفه رعايتها في ذلك الشعر، وليس يجهل أنه كان ينحصر بإبراز هذه، عندئذ به ورعية منه أن يقدمه لقراءته في صورة صريحة، فكان وجدانه الشعري يسير في ظل عقله للفكري.

وتلخص هذا التوجه الذهني في صناعة الشعر عند معالي الأستاذ حسين عريب، ويبدو أن بحثه عن العصبية في شعره قد أثر مطلق العصبية على مطلق الشعر، إذ من الصعوبة على مطلق العكري إلى مطلق الشعر وتحصيله تخصيصاً وحدانياً بدور فيه مادة الفكر، لتتحول إلى معادل موضوعي للنفس.



وانظر إلى شعر أحمد بن إبراهيم لعراري وهو من أكثر لشعراء السعوديين رصداً لـجرات لتسميه في المملكة العربية السعودية، وأكثرهم قصيدة مدح للملوك بعد مدح الملك عبدالعزيز رحمه الله بأكثر من خمس وستين قصيدة، ومدح الملك سعود رحمه الله بأكثر من أربعين قصيدة ومدح الملك خالد رحمه الله، وحامد الحرمين الشريفين الملك فهد إبان ولايته للمعهد، صف إلى ذلك مقامين وموضوعات شعره الأخرى التي نظمها في مناسبات رسمية واجتماعية، وكل هذا الكم من الشعر لم يتجاوز به مرحلة المعاسي لمطروحة في الطريق، في مرحلتها الأولى لمنطقة، من الخارج، قصيدته ممدحة واحدة عبده، تعطيك نموذجاً كاملاً عن شعره الخاص، وعن شعر المناسبات العامة.

وهو شعر الذي سأل لمدح دولته للشعر بعد من صورها، أو حتى وصفها بعد من مدحها له شعراً من لا يتحبه نفسه له، مرده صعب الطبع في بعده العروبي، مكسباً في شعره المعاسي لأولى إلى المعاسي الثواني، رفيف من صورة شمس تبتس إلى بيتي حي مؤثر وجميل.

لذلك لم يكن شعر العروبي محل جتعة من النقد، لأن أسبق عدو شعره شعر مناسبات تلازمه عادة أود، الوجوب، ومرسم المعاملات والعلاقات الاجتماعية.

وقد ذهب غير واحد من دارسي النقد إلى أن شعر المناسبات لا ينتج مشيرات وجدانية متوجهة في لغته بقدر ما يثير شعراً معروفاً تصعب فيه الفصيدة لأدبية عنى حساب الغيبة المعرفية، وهذا النوع ليس على إطلاقه، فقد يحمل شعره مضموناً مناسباتياً ومبهماً أدبية متطورة عند صاحب الطبع المتسكن، وهناك من يتعاطف مع شعر العروبي تعاطفاً معروفاً فإذا ما تعاطفت مع شعر العروبي من خلال مقاطع لحسن الاسلامي

بالقصايا الاجتماعية، والقومية، والوطنية، فإنك لن تشعطف معه من خلال لوعته غير المشيرة

إن هذه الروح الشعرية التي تقدر المعيد على التجميل في متجها الشعر، أو من عدمه قمرتها على أن تجعل الجميل بائناً للمعبد لمجده عند كثيرين من شعراء المملكة

فقد كتبت مبحثاً عن البعد لإبداعه عند عبد العزيز الرفاعي في كتابي «عبد العزيز الرفاعي ديواناً» وقد أصدر الرفاعي ديواناً واحداً سماه (ظلال ولا عاصف) وله بعضه الأفعان المعقودة المنسجلة في شعر الشباب وقد ذكر في مقدمته هذا الدور أنه اختر الشعر الذي يصور الجوهر من حبه من روح شعر الذي يعبر عن مرحلة انصبا وبصا له أسباب رقة شعر يتحوّل النفس من بحر ليل إلى وقار لشيوخ، هذا شعر رقيق يبعث على راحة النفس من دقات تحمل بصا وحده في كل سحر داهية لشعر من أحر شعراء ندي في دفتي ديوانه هذا مكن حبه من جهة الأسماء المتقدمة لكن في هذه الأيام صاغت لتأخر في حبه، سمع شعر كما لا يكثره ليس في الأخرى مناط التقديم، كما ألقينا إلى ذلك في شعر الغزاوي.

وقل مثل هذا في البحث عن شعري الأول في شعر محمد عبدالقادر فقيه، الذي لم يكن شعره محل عناية، ونظر من قبل التقدير المهتمين بدراسة الشعر السعودي، فقد ذكر الأستاذ عبدالعزير الرفاعي ما يعتري شعر فقيه من الهشاشة، ولعلها حارة من قصور ملكته المكتسبة، وقد جبرته للعوية بشكل خاص عندما وضع في كثير من الأخطاء، والأغاليط اللغوية.

إن الغزاوي، والرفاعي، وفقيه وغيرهم من الشعراء النعميين كانوا يكتبون شعرهم وعيوبهم تتجه إلى استثمار القيمة التراثية للنعمية،

والبيانية في بعضها التوصيلي، وفق إمكانيات كل واحد منهم.

ولما دأب صيت علي محمود طه، ومحمود حسن إسماعيل، وإبراهيم ناجي، ولشابي، وبعض شعراء الرومانسية العرب، كان لذلك أثره على لغة القصيدة السعودية، «دلم يخل شعر شاعر من شعراء هذه المرحلة من التأثير بالرومانسية، من قريب أو من بعيد، حتى أن بعضهم كان يحفظ قصائد كاملة من ذلك الشعر الابتداعي الجديد

وإن كان بعضهم قد حاول تطوير الرومانسية لاستقامة العكسة الأخلاقية، كما فعل محمد حسن فيفي، الذي استحكم سوء نظره في حركة الحياة، ونظر له على أنه في عصره، «دلم يخل شعر شاعر من شعراء هذه المرحلة من التأثير بالرومانسية، من قريب أو من بعيد، حتى أن بعضهم كان يحفظ قصائد كاملة من ذلك الشعر الابتداعي الجديد

ولعل من شعره «لاسر» «دلم يخل شعر شاعر من شعراء هذه المرحلة من التأثير بالرومانسية، من قريب أو من بعيد، حتى أن بعضهم كان يحفظ قصائد كاملة من ذلك الشعر الابتداعي الجديد

ففي دراسة كتبها عن إشكالات «الإبلاغي» في شعر عبد الله لعيض كشفت الدراسة عن تباعية ابتدائية في شعر العيصل.

اتباعية لرومانسيين العرب في ابتداعهم لالتقاء «الرومانسي» بروح عبد الله العيصل «دلم يخل شعر شاعر من شعراء هذه المرحلة من التأثير بالرومانسية، من قريب أو من بعيد، حتى أن بعضهم كان يحفظ قصائد كاملة من ذلك الشعر الابتداعي الجديد

لذلك تجد شعر العيصل قد استثمر الجوانب المحسنة من الطبيعة،

وأحاله إلى حالات وحدانيه تيصير بالشعر المتوسر الباحث عن شعب  
 مبوله، ورغباته أمام صدمة الحاضر، الذي يمثل في شعره درود الحرمان،  
 وبالتالي لبروع إلى الشك، والحيرة، والوبر لنفسه. وهذه السمات تجدها  
 ظاهره واضحة في شعر ليعزل وقد تعددت مصادرها عند كما هو الحال  
 عند عامة الرومانسيين قبله. فقد ترددت في شعره بعض ملاحظات لبيته  
 المكانية من ظلال ومباه، وورود، وطير، وباب، وأودية، وغير ذلك من  
 معردات بيئية صامتة ومنحرفة ولما كانت الأفكار في ترتيبها الجواني  
 تحتاج في كشفها إلى ما يسمى بـ (الموسولج الداخلي) الذي يأتي في  
 شكل مسجده، من مساحة الشاعر الأمير كان يتناولها لسارد للحدث أو  
 طرف لخر من حدث، به تترك علامته من فبر لا يترك الظهري  
 في شعر بعض بشكل واضح، تاتي حد بعبارة شعرية  
 الإنشائية بوجهه عن مسرعه عتدها في الشعر برديسي بإمكانك  
 أن تعقب لعتة لشعره بأجالة بين الغريز لم يهدد، لوسيلي، وأن  
 شعره هو شعر الموسوع الذي خلف حذاه بشعرة كثر من صورها  
 فهو ليس شعر الروية لشعره بعمقه، أو حتى بسبيلته فقد قرب  
 عبارته الشعرية لمصير رما، موسوع صابح من مفرد بـ صمد لغوي  
 التراثي، واستحصار التقاليد الشعرية العربية التراثية، وهذه الجاهزية  
 لقرنيه لم يعلك الشاعر من تأثيرها على شعره فمع بعض من قانيم  
 الرومانسية (الالهام، والمرأة، والطبيعة) للبحث عن خلاص كما كان  
 يصنع الرومانسيون، ولم يتحرر من تقاليد لثرت لشعري لعرلي فهو  
 يقلد الرومانسيين من جهة لحاله، ويقلد المعجم العربي لعرلي لتراثي في  
 لغة الحالة ومن مؤشرات الجاهزية في الشعر السعودي ما تلحظه على  
 تقسيمات قصائد لدويان لواحد إلى أبواب، وموضوعات من مثل شعر  
 لمديح، وشعر المساسيات، وشعر الرثاء، والشعر لوطس، وشعر  
 الإحوايات، والوحداتيات، وغير ذلك من قصائد الشعر هكذا يفردون

الوجدانيات في باب من أبواب موضوعات الشعر، وكان مصاصين الشعر  
 لأخرى ليست من الوجدان في شيء. وهذه اعترافات من لشعر - بهذا  
 التسميط لشعري، الذي لم يتجاوز مستوى المعاني الذهبية المطروحة في  
 الطريق.

أضف إلى ذلك شعرا - للاستحقاق، لديه يليقون كل مناسبة  
 لبوسها كشعر أسبوع المرور، وأسبوع الشجرة، وأسبوع المساجد، وذكرى  
 لهجرة. وغير ذلك، من جاهزية الواجب، والمجاملة

أو مثل هذه المعاني المطروحة في الطريق قد اجبت لشاعر  
 السعدي غير المتفعل إلى متفعل أي إلى افتعال تجاريه

لذلك يكتب - حينئذ - شعر المتفعل عند بعض لهجته، أو  
 لمرحلة أبرد، في شاعري واحد، وإن تقتل شعر الشاعر الواحد في  
 قصيدة واحدة

لقد كانت ذهنية شعره صاعدة وحقله مهابة تتعامل مع  
 القصيدة المسرحية ودرميه يكتب مع سيد هذا فنون من لشعر،  
 وبخاصة في شعر السعدي مع ما ساد من هذه التجربة، ولم أر  
 سبباً إلى هذه اللحظة على أقل تقدير في اعتراف الشاعر السعدي عن  
 هذا اللون من الشعر

وبعكس أن تشير إلى جاهزية أخرى من نوع آخر من أنواع المعاني  
 المطروحة في الطريق، وهي جاهزية التراث المحلي، أو لهالي، الذي  
 تستمره القصيدة السعدوية، طمعاً في استشارة المتلقي، وتلبية دهسه  
 لاستيقان لص الشعر وتفاعل معه، وهي جاهزية أقل ما يقال عنها  
 بأنها قنصيات خارج سيج التجربة الشعرية، وهذه الظاهرة تجد لها ميثاقاً  
 في كل شعر عند الشعراء السعديين فقد استردوا في شعرهم أحداث  
 لتاريخ، ومادة لمرحلة العربية، والمرجعية الشرعية، وكثيراً من وجوه

المحصلة العربية التراثية، والأساطير، والرموز الإنسانية.

وهذا كله إن أعطى القصيدة توسعاً في سياقاتها المعرفية، فإنه لم يمسح ذلك الوهج الفني لمحرك الاستجابة الانفعالية. وهذه انطلاقة متمسكة بوضوح في الشعر العربي الحديث، وليست حاصلة بالشعر السعودي.

ومن المسلم به أن مجرد استحضار التراث أبداً كان مصيره لا بعد مقبلاً من مغايير ثقافة الشعر. وفي المقابل فإن عدم الالتفات إلى تراث في بناء الشعر لا يعني إحقاق الشاعر وتأخر شعره. فالمقصيدة تكس في هذا السطح غير المتجانس مع لغة معاصراً حديثاً شعري فيه التراث مع روية سحر الحديد. الذي يدفع إلى دراسة مقصورة صور منها إظهار برعة الشاعر بالتفدية لشعرية سرية وصوت سيطرت التراث بصفوة محزون، ورواية فداية سرية بها من نيل في أمهات عن نهية نسلي نفس شعري جلد من ذلك الاستشابة لطيفة، والافتقار إلى مساحه من ي ذكر حكيمة، ومن شعر سر في ولدا كان لشعر يفرح من طريق سائر في نظامه خطاب عربية مشتركة فقد تكررت الأفكار في هذا المسرى من الشعر، وتكررت الرموز، والأشياء لشعري. برائيه من أمثال عترة العيسى، وحالد بن الوليد، وصالح الدين الأيوبي. وغيرهم. يستجد هذه النعته التراثية في أوزان ديوان شعري سعودي بديك، وسجد تحيط السجود الرموز به للمعاصرة ولما لم تكن لأسطورة مهضومة في أبعادها المعنائية وغير مرغوب في تلك الأبعاد، لجأ الشاعر السعودي إلى التعامل معها بوصفها وسيلة تعبير عن أزمة الشاعر، وكان الاهتمام الشعري ينجم إلى الحكاية والقص الشعبي التراثي. لقد كان التمحور حول تراث في بناء القصيدة السعودية قديماً لم تنك منه إلى أفاق المستقبل إذ كان الحراك في هذا التمحور بين التراث

والخاص، في مستوى تقنيدي سيطرت عليه مادة التراث شكلاً، ومصنوعاً، وفي مستوى استدعائي المادي يسهط الإشارات لرامرة استدعاء سريعاً، فتبقى في مستوى لتشره التي لا تتعلل إلى أعماق التجارب

وهذا هو المستوى الأكثر حضوراً وقد حصر التراث في مستوى استدعاء النص التراثي استدعاءً صامماً، ولم يكن لاستحصاء التراث تلك لتشكيلات الروبوتية الداخلية من شعر المعاني المطروحة في الطريق

وقد حاولت لمركبة الشعرية في الممكنة أن تتجاوز هذه الجاهرية الشعرية من خلال ذلك الحراك الشعري، الذي تقاطعت فيه الروبوتية مع النوعية لا أن هذا المستوى من الانفعال التكراري كان يتعامل مع شرط الواقع، إذ سـ ترتيب أفكار التجربة الشعرية ترتيباً ذهبياً، غير لغوي، أو قبل أن يدرك كـ -خذ أكبر من وتيرة في مساعده لخدمة لأنك متفقد في هذه المرحلة على بعد شعرية حفظه بمرمجة بـ حة لإثبات لرامرة في حة الحارثي، وأسر بـ حة ذهباً فـ عكس اللغة نواتج أثر ذلك على مستوى استدعائي معه سي سيمنى برمي بـ حة الحارثي، والعقل، من حصل سي مسرور لا بـ لصحية، والدهشة، والتوقع، فيها يشبه لعبارة في عوها المطرد من اشعاعات إيحائية سريع القوى لمادة لعاصر لتشكيل، ونحتها على توسيع دائرة البحث في طبيعة العبارة الصدمية، وما وز بـ العبارة من إسقاطات مسمية وذعية للتقرب من لغة حد النص المشكل، أو ذلك، وعميك أن يبحث عن هذه الجاهرية الشعرية، وعن مؤثرات التقاليد الشعرية العربية التراثية، وعن المصاميم الإصلاحية ومزئرات الإبداعية الصدى في مسيرة الفصيدة السعودية في تحولات أجيالها لتحقيقيه، وليس في تحولاتها نظراً لعلبه صفة أشباه على بـ حة الحارثي

ويبدو أن التشكيلات الذهبية السعودية المتمية إلى الجبل إن لم





إن الخطاب المحدثى العربى الحديث، قد بدأ صد الربى الأخير من لقرن التاسع عشر الميلادى. وأسمى فى فعله العلمى لتجربى حتى هذه اللحظة، وهو مرشح للاستمرار. نظراً لاستمرار نظور لألة الحديثة أب لمبب النظرى لذلك الخطاب لمهاثى العربى، فقد كان مهاداً لدعوات لعوله وبهاى التاريخ وهذه لدعوات المبتقة من خطاب المحدثات النظرى ما كانت لولا أن المحدثات قد وصلت فى بعدها لمظرى الى سوع من التميظ، علم تعد لعمى وهى الثروة ذات الفاعلية المستمرة.

ما الذى حصل هم المحدثات العربىة، وحاول إشاعتها فى المجمع العربى ومنه مجتمع السعودية، فهى العقل لمظرى لأدى، وليس العقل لعلمى السحرى لى كى مطلق هذا فهم عدى سى صرع بى الدى. لمبب شاعته فى صرع بى الدى سى رشتها فى مكافى لى لى لى هذا النوع لى شىء.

لكى لتجر مضاف فى مقابى عدى وحلوا عى مبادى المرحلة الراهة لى من حلل ما سبب سبب سبب لى من حلل الصعف لى عى مضاف سبب سبب لى من حلل سبب لى

فتوجهوا إلى محرك الراكد من لخطاب العربى فى أنساقه كلفى بلا استثناء. وكانوا يتوقعون أن الثورة الصرىة لعلمى فى مواجده ذلك الركون سىخلق لى مشكلات مع مسطرات الأساقى الخطابى المتسوعة فأحد بؤسوس لى لعى الخاصة، وواقعهم الخاص، وتطلعاتهم لتغييرة

وقد كانت أسئلة المماسة التى بدولتها الشعربى السعودية محل ربة وشك لدى القاعدة المرىة من متقبلى الشعر، الذى رأى فى هذه اللحظة التاريخىة التناولىة المماسة فى متجها الشعربى استمرراً لدائقة،



من رُحمته لدهية، وتُسبِّح فيه دوحه العربي، وزينة العربية الخالصة، يلعبه لسانه لمفعول ببعض شعوره، وحاسيسه، وليس ببعض شعور مستعار، ورؤى إلزامية من خارج

إن هذه اللحظة الحداثية التداولية، التي يبحث عنها يسعى أن تركز على معومات العروبة، وأن تطرح أسئلتها بكل جرأة ووضوح، وإن تكون جذوة عربية الوجه واللسان، قابلة لاسباب لتجديد، والتعبير

قد شهد التاريخ العربي أكبر وأعظم حدثه تعبيري في تاريخه وهي جذوة لإسلام **«التَّوَرَّبَ لِلنَّاسِ حَسَابُهُمْ وَهُمْ فِي غَفْلَةٍ مُّعْرِضُونَ»** مَا بَاتِهِمْ مَنْ ذَكَرَ مِنْ رَبِّهِمْ مُعَذَّتْ إِلَّا اسْتَمْعَوْهُ وَهُمْ يَلْمِيزُونَ، لَاهِيَةً فَلَوْ لَهُمْ وَأَسْرَوْا النَّحْوِي الَّذِينَ ظَلَمُوا مِنْ هَذَا، لَا يَشْرُ مُلْكَكُمْ أَتَأْتُونَ لِسَعْرَ وَأَنْتُمْ تُبْصِرُونَ» قد معني الحداثة لدوليه مورو في عيسى لتجديد والتعبير معو ليهج يهني وحب، سلف حتى ر حده تداولية تاريخية ليست ظاهرة بكرة،<sup>١</sup> أوسه على هذا لاسي صبح لكل زمان حدثاته<sup>٢</sup> لتبشبه من حاجات الناس القاتمة

في هذه نظر الفصيدة السعودية في مفهوم معاني المطروحة في الطريق قد اشارت إشارات سريعة إلى بعض الأسباب التي تسببت في محو كنه كبير من الشعر لسعودي المعاصر حول المجازية الذهبية، وكان من أبرز تلك الأسباب التي لم تفصل لفظ فيها حدس لبعد الإصلاحي، وحيثه العقل، وضعف الطبع وقصور الخيرة الشعرية، وسلطه لثرت، والسجيدات، والمعهد لعاصر للدواعية وببدال لرمر، وانفعال لمصاص الشعرية وأرغمه أسئلة الحداثاة، وشباب الشاعر المؤهل، الذي تؤهله مكابنه لعرية، ولاكتسابيه إلى محصيب المعرفة محصبياً وجدبياً، ونقله من منطق المعرفة إلى منطق الشعر أصف إلى ذلك هذه الآزمة لخصايه التي أشرنا إلى بعض وجوها في صدر هذه الدراسة فيما يتعلق

الفصيدة السعودية والمهاتي المطروحة في الطريق معبد بن عيسى لدارني

باخرية، وطعان الذهبية العلية وأرمة الصمير العالمي، وأرمة لتجلب  
وغير ذلك مما يؤثر على سلامة الرؤية واستقامتها

\* \* \*

## مدخل:

ما المقصود بالمتن الجمالي سؤال يتبادر إلى ذهن لدى قراءة عروا هذه الورقة، لذا أود أن أوضح أنني أعني بهذه العبارة ما أسفرت عنه التجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية من سمات فنية ساجدة عن استثمار الشعر لجملة التوظيفات والتقسيمات في كتابة بصريته الشعرية ومصادرها في الشعرية المعاصرة لدى زملائهم من دوا، فقصيدة حديثة في شعرنا العربي من هذا هي كلمة معاصرة مرتبطة بحدا لشعر العربي الحديث وللب نقد في دلالاتها كمصطلح

وقد عهدف من لأصلاح على محمد من لا أستاذ النقدية لشعر العربي الحديث؛ وكذلك على مجموعة من النصوص الشعرية التي قتل - على نحو ما هذه حركة لسعديّة حداثيّة ثوبت حتى حداثيات لشعر العربي ثم رصد ما ألفت عنه درسي للتجربة الشعرية الحديثة في المملكة العربية السعودية ومصادراتي موضعها في سياق تلك الحركة، ولا أراهم - على الإطلاق - أنني قمم بدراسة شاملة كاشفة لتلك الحركة، ولكنني حاولت ما استطعت الإلام - ومن رؤسي الخاصة بهم ما معحصت عنه التجربة المحلية وكذلك الحركة لأة التي تدرج في سياقها بحكم لوحدة التي تحكم لبيع والمؤثرات والثقافة، وقيل هذا وذاك اللغة، ولعله من بامه القول الإشارة إلى أن مادة التجربة ومن ثم لحستها وسداها تتمثل في لغة، من ها كانت المطلق في رصد للمجر الجمالي، فاللغة لشعريّة عامة التشكيل، وكان الاهتمام مبدأ التشكيل الجمالي بوصفه

متمثلاً بظهور التجديد في القصيدة الحديثة نقطة الإنكار في هذه الورقة وقد نصبت عيائتي في الدرجة الأولى على الجانب العسيّ مجدداً مع قد عسى لتمامه بأنه من غير الممكن فصل هذا البعد عن الرؤية بتأناً

## (بعض السمات والملامح)

### (1)

إن الحديث عن لغة الشعر يعنى معالجة سياقات لغوية معاصرة عن الأنساق المعروفة في اللغة بوصفها بنية لها نظامها لمصبط في أطراف الدلالي و عيب على من سعى مع لغة مستحدّة ذات سمات التركيبية، معجمه وإذا كان من بعدد سي صيد مثاله وفق تقسيمات حداثي مستخدماً ملامح سبر إلى عدة مسائل تتصل بدلالة المعنى وسبق لغة هيئات لغوية معجمي وم سقاها من حلقة للعلاقة من سبر نظرية بوصفها مدلولاً مشتمة من عناصر عميقة جذرية تتصل بسلك العلاقة بين الدال والمدلول، حيث سبب تفرّد المفرد من دلالتها لمصاد، مع لا حدود بجزءها يصيب غير مدرك ظاهري وشعبي بدلالات جديدة تبدو غير ذات صلة بالمعنى الأصلي، ولكنها غير مبنية العلاقة تماماً بدلت المعنى، وتبدو الدلالات الجديدة طارئة ومصنوعة مملتها خصوصية الشجرية الإبداعية، وهي استغادي و مدار محو لبيد في ليلاعة العربية حول هذه المسألة، خلال دلالة محل دلالة أخرى سواء في الاستعارة أو تشبيه أو الكتابة، ولكن المسألة ليست بهذه السهولة، د يبدو الدلالات الجديدة طارئة في تشكيل للغة الشعرية في القصيدة الحديثة مستحدّة معاهيم ليلاعة العربية في الدرجة وليس في لسوع، فالدلالة الجديدة لا تعزل تماماً عن الدلالة الأصلية بل تسع مع جوهر لمائل بين الدلالتين بينما تجمع الدول وستج مدلولات بعيدة تحتاج إلى

حساسية مرهمة لا تنفطحها، فهي تقول عبيد التحرير المقاتل من قصيدته (المسافر ليلاً).

كيف ينشق قبر ليلتهم الكلمات البريئة

يلتهم الصوت والوجهة

أجنة الصحر خطاً فخطاً

ولا تتوقف سيرة الموت

تبدو كلمة يهتم محفلة في فضاء دلالي بعيد بتجارده المجهول لاستعماري المؤلف، إذ أسرع الشاعر هذه المفردة من معناه القديم ليشتبه بمثلون حديث رسم معاً بالهـ لا حه من بعبارة يه يهمني تحفظ

وليس من صف في الـ فعل على حذف المعجم من عنده تشكيل محور مع في المحـ حسب القصة، حيثه، فثمة محاذير لتجميع القول في رسم هـ يعطي نوع من ثور مركبة بدالة بالإضافة إلى ثرد: لـ معينه -سقف- كذب هـ -فعل عن ممارسة شكل في أشكال التعرير والامتلاء، معنى على المعرفة من مصافها لبقافي وشجها بربعات حديد، وربما بدأ الشاعر العبتوري مثلاً بأرضاً على حد المعنى، وكذلك العمل على استثمار الدلالات الطارئة لواجهه عن ممارسة نوع من الإزاحة في تركيب الجملة وتكرار دوال على محور مسظم يمكن وصفه وإحصاؤه

وهناك ممارسات تقوم على تعدد الجريب في إنباح مدلولات تسجم عن لتعشيم المقصود للمعجم اللغوي، وفي المقابل ثمة من يسعى على معجم خاص به أو على طريقه محصوره في استخدام المفردات، ولعل أبرز مثال على ذلك مرور قصدي الذي حاول سير العكش أن يحصي

لمفرادات التي يستخدمها وتتردد في قصائده في يصح مئات بل عشرات من المفردات وشحه تركيز على المفاصلة الدعوية يبدو شديد لوصوح لدى العديد من الشعراء العرب بل إن المفاصلة - هي حد ذاتها - جوهر التشكيل الفني بعامّة، ويحد من الشعراء من يحدول قنارف لون من البيت في توليد محاور بعيدة وصبغات بولعها توليعاً لتتج مدلولات غريبة متوافقة مع الحالة شعرية عبر المألوفة وليس هذه الظاهرة متفردة على شاعر بعينه، بل تكاد تكون عامة لدى شريحة من شعراء الحداثه من المولعين بالتجريب كادونيس وأصرايه، وحتى لدى البعض الآخر مثل علي كنعان وثمة منهج آخر في استثمار المفردة اللغوية يتمثل في التعامل مع الخواص تمثيلاً مناسراً، مما يربط بين ربع دافئ من رقع يستحسن وقوع في أسر التشبيه، ربحاً من الشعراء ثمرته لهذا المتن محمد شاعر مدعو بوضع من أبرز شعره قصيدته بيت الشاعر محمد عبد الله الذي يبدو مولعاً بالصياغة الجمالية<sup>(3)</sup>

وهذا من يعمل على سببه لئلا يكسب حزنه نظرها ويو  
 ذي ذلك من حسن حسنه سخطها من دار حصور كدلت فاني  
 استثمار المفردات الأكثر شيوعاً واستعمالها في جعل قصيدة مرسلة من  
 المناهج الشائعة لدى بعض الشعراء، مثل علي كنعان وهياك من يعمل على  
 استعمال لقيم لصورية وإبداع لغة داخل اللغة مثل أحمد عبدالمعطي  
 حجازي<sup>(3)</sup>.

وفي هذا الإطار يبدو محاوره شحن اللغة الشعرية بحاله (المخطف)  
 التي قتلها لغة الصوفيّة بما يحترمه من قدرة على الإثارة والإبداع  
 والإشراق، وهذا هو أسلوب التعامل السعدي مع مفردات اللغة كما  
 يتضح عند أدونيس الذي يرى الشعر بدلاً عن العالم، فأدونيس يستخدم  
 قاموس لغوي واستشيري في مفرداته الصمد الأسطورية حيث الادهاش



### والحركة والإثارة

ومن مجرات القصيدة العربية الحديثة، اللعب الراقص بالمعزات،  
 وثمة من لا يسكر أنه يلعب بالمعزات بل يركض من هؤلاء - حسن طلب،  
 ولكنه ليس لاعباً سطحياً مبتدلاً - بل استعراض للجمال والكمال بطنه كل  
 ما كان يقول أحمد عبد الحظي جباري في كتابه (أحاديث شومي) حيث  
 يقوم الشاعر برويض اللغة، لصوت يقترح دلالاته ولدلالة تشد إليه ما  
 يلائمها من أصوات واللغة تتأمل فتنتها.

**أسلمني الطيف إلى الحرف فقلت بالآه - أيا -**

**كانت تندرج في مستويات الضوء الحي**

**وأخذ زيتها من أهله الماء**

إلى أن يقول

**وأعبر عن تسن الأسماء - إلى قوصي لأشب -<sup>١٤</sup>**

إن لعب حسن طلب بالأصوات ليس لعباً محسوب بل لعب دل، وثمة  
 من يرى أن هذا اللعب غير على ما يخص رعبه في معزات أس المسبح  
 والبهكا - في حوض الجبيب.

وثمة من يوظف لتراكيب ويخرج من إطار المعجم إلى مسطرة  
 لصياغة مشتقاً على خط آخر هو خط النحو الذي يقضي إلى استثمار  
 الإمكانيات البلاغية والإمعانية وهو ما يشير إليه بعض النقاد بالخصيب  
 الشعري.

من الأبنية لمعارقة التي تبدو حسيبة للاستعمال على الصياغة  
 لأفقية ما أشار إليه محمد عبد المطلب عند الشاعر محمد أبو دومة

**مذ قلبي ما ينه عني يحبه لك أني قلبك وتحلى...**

## صفاء الحب بمصفاة الترويب. سقاء فساقه وأسقاء دنان القرب.

لقد لجأ الشاعر إلى اختيارات إبداعية قمارس عملية اتزياح أفقية معالماً الصبغة الحورية العليدية ولاعباً بالمفردات معيماً لعلية لتوزيع والاحتياز مستحدثاً لموقع دلاليه طارئة، وهو ما يطل على الاحتياز والتوزيع مما أدى إلى قرد المفردات على معانيها المألوفة.

وفي هذا الانجاء تأتي الظواهر الإيقاعية حصراً تلك التي تجم عن لتكرار

كما نلاحظ في شعر محمد مهزوز ويدر توميق الذي يقول:

خائف ضوء الفجر لا ينام

طالب قلبه، الأرض لا ينام

فائد ليد الحب لا ينام

هذه ليست تكراراً في آتاه منطقاً لانتاء هي جيد يقوم على التماثل رمي سقاء هذه سببه هي سحبي كقادر، يكسبه شجرة أصحاب الذي ساق من سحر الحب بغيره بربهم سريعه من شعراء السبعينات والثمانينات كأحمد الشهاوي وأحمد تيمور.

وفي إطار لتشكيل الجمالي المتصل بالمعة يبرز دور الصنائر الحورية وما يربط بمفهوم العو عن هي السقد الحديث الذي يجدر الجباب السوي ويقترن من نخوة التشعير والترميز. ودائرة العو على تتجوز المستوى لتعني بالصنائر الحورية حيث الفواعل الدعوية والدلاليه التي تمثل لقوى الحورية التي يتركز فيها الفعل الشعري على حد تعبير صلاح فضل. وقد أشار عبد لطلب في دراسته لديوان بي سبه أرماد لأستله لخصراً، إلى تعامله مع الصنائر بكل أشكالها الظاهر والمستتر فعلاً جمالياً وأحصى المائد برده هذه الصنائر بكل تشكيلاتها مستمتجاً

حضور الذات الشاعرة وتحليلها تحليلاً مدخلاً<sup>156</sup>.

ومعها يمكن من أمر فإن تجر الجمالي في المجال الصياغي أساس في بيئة شعر الحديث سواء ما احتضن منه بالعلاقة بين الدل والمدلول حيث محلل لعلاقته ببيئتها مع الإبقاء على ما منصفه الطبيعة الرمزية لإتساح المجال أمام القصة السردية، وكذلك هتزاز السور بين الدل والمدلول أساس في المجاليات الحديثة للقصة

## (2)

تتميز داخل القصة الحديثة عمل على تنمية النص لتطوّل لقصته من عند المبرور سعيد الأحمدي في نص وشيخي المرح الذي من سكن معظم الأدبي وتسمى باسمه يكون جزءاً مهماً من ذلك نوع تشدد، كما من مدح نظر العالي و تعيد حمد عليه تفتي حتى في البحر ثم كان، رغب روعا كان ذلك تأكيداً لحسنه حسنة من أمه، لا تكا، سلك سحريناته فيصبح الكون حركة مدحمة مع تدفدات بها بعد ساجها في صيرورة متعطفه مستوعبه نص الرمن في جوفها مجردة لتجلياته في متعج يتعش به مد التحول والتواصل المستمر.

ولعل من أهم الأدوات التي تساعد على هذا السط من تشكيل السردى بوصفه قادراً على توفير للحمة المدحمة لوحدة النص وتجار وحدته العضوية.

إن مثل هذا النوع من القصائد فيه رؤية أو (رؤيا) كمية مركبة تسعى إلى ما يسميه بعض النقاد التحقّق لشامل الكمي. ويحاول أن يتجاوز المعطى الواقعي في ثباته واستقراره متشبهاً بما يدعوه أنه الحلم المتحرك بارة وتوق والصنف المبدع بارة أخرى، وما يجرى التحريد و لهج

القائم على عقلية الأشياء في قصيدته التي تقول بسبب إلحاح لشاعر على فكرته وشعرتها بصح قصائنها التحليلي الذي يبدو أقرب إلى شرح عدله يبحث المريد من الصور والأغراض في تشكيلاتها الموعظة في لتعقيد كما نجد عند أدونيس ودرجة أقل عند عبد المعطي حجازي وغيرهما

لعل من أهم سمات القصيدة الحديثة السعي بعيداً عن العائنية المعهودة لدى الرومانسيين (وقد هنا المدى الذي استعرسه القصيدة الطويلة لمجال لظاهرة جدلية تشبّه في السرعة الدرامية حيث تتعدد الأصوات بما أدى إلى أن يجد شاعر كصلاح عبدالصور إلى القصيدة الحديثة الأهم لدى أدونيس في نظر بعض النقاد إلى انعطاف جذرية في صالبيات تتعدد خبرته دون تلك التي عرفها في سبع لتعبير تفتت في سمارت صيغة البصيص لعمه لذلك حيث تمتثل لغة لتعبير بيومي في سمارت في سبع عطف لمر في مقصيدة الحديثة، فهي تعمل على ذلك أن تكون من شخصيات صواب تعبير في القصيدة الحديثة بصوت محاسن "تعمل في مجال حركية زهر عينة فواعله رده به بعض سمارت في سمارت قصيدة به يكون يجعلها مشبعة بعناصر الخطاب الثري ومن ثم شعرته وحقه بشعة دراميه، ويمثلون لذلك برسالتين شعريتين هما «من ب مصري إلى مروان» لعبد الرحمن الشرفاري و«رسالته إلى صديقه صلاح عبد الصور»

وفي هذا الإطار تأتي ظاهرة الرؤيا التي تشكلت على جملة من الخصائص الأسلوبية مثل لعبت بالرمز ونهشبه وكذلك المكان وختار اقناع لأسطوري، وقد عكف شعر «الرؤيا» على تشكيل رؤيا لعالم ذات أبعاد شمولية تتجاوز لتفاصيل والميراث عبر القصيدة الطويلة، وعرف من شعر «الرؤيا» اللبناني وسعدي يوسف وحليل حازي وسعد الحيدري وأصابعهم، وإذا كان ثمة من يعكف على التجريد الخالص فإن

هناك من يسميت رويته للعالم من قلب لوقع المعاش مراراً بين أسلوب الملحمي، مخاض والأسلوب الدرامي. وقد كان من نجاح التطويل في القصة الحديثة انضمامها بتوظيف كم هائل من المعارف لشقافية والموروثات الأسطورية مثل قصائد درويش وحايي وليبيتي، مما حدد بعض البعد إلى الإشارة إلى أن بعض هذه المطولات قد استوعب لحقب الخمس للأدب العربية كما أوضحها فري في كتابه «تاريخ لبقده» ممثلة في بعدا نجد عن تحليله للقصه وأنواعها «الأربعة الرومانس والمأساة والمهاة والهجاء»<sup>61</sup>.

وقد د. لظول مغرط لتقصيده خدسه من جمع بين عناصر متعددة من قصته لواحده منه عبا، يرجع لكم ب مجال في التركيب بعدد تصور وتناقل للزما ولعب سفير ب تشكيل وقد عمدت إلى استعمار القصة لقصيدة كسراج ولتكولوج بالإضافة إلى لغيره

### (3)

أصبحت القصيدة الحديثة ساحة تلتنق فيها حملة من اسصوص التي تتداخل مكررة صا جديدا حيث ترسل الدلالات داخلها، وتختلف ألوان الناص ببعضها يشار ليه يشكل مباشر بذكر شيء من وقائع أو أمم أبطله، والبعض الآخر يعكك ويعد تشكيه وفقاً لرؤية لشاعر وهناك من يعتمد إلى بعض الإشارات تلميحاً لا تصريحاً، وثمة من يتعاضد تماماً عن السياق النصي ويعمد إلى استلهاء المنهج البياني، ولست الآن بصدد الحديث عن أشكال الناص، ولكن جسي أن أشير إلى أن لنداخل الصرسي قد وظف في القصيدة لعربية الحديثة عمى أوسع نطاق ومعدت ألوانه سوا، من حيث أنماط التوظيف أو من حيث



ستخلص فيه بعض جماليات القصيدة السعودية الحديثة.

## المنجز الجمالي في إطاره المحلي

### (1)

ليس ثمة من يجاري في أن القصيدة السعودية الحديثة قد واكبت تطور الشعر الجمالي في الشعر العربي المعاصر منذ اليوكر لأولى للحركة التجديدية على يد المواد وامرأه من خطرات الخطرات الأولى في هذا المضمار، فقد سببه بعد ذلك في حبه جذب من في حبه المعوية والإيمانية للسعودية القصيدة مع «يبدو الحب» في هذه السيرة، حيث صيغت هذه السيرة «سيرة محاربة في سياقاتها المعوية مع» عن أنشطار الداء وسماعه في شعورهم جميعاً، وهو لا يمتد منظره لشيء تحت وتطوراً وصاحب من الخلق «لهم» في القصيدة الحديثة، مهماً به من دور القصيدة في ذلك فاحس شعور في حبه القصيدة ظل يساوره في أعلاه ساحة من حبه لا تتركه على حبه من محدوداً غير احتراق الظلم لوردي بالانقراض من شعر التفعيلة، ومحاولة الاقتراب من معدديه الأصوات بعشده كم كبير من الاشارات الأسطورية لدي صيغ مهنياً شديد الأهمية لدى لسياب وأحرايد من يطلق عليهم اسم «الشعراء الثوريين» حيث وظفت الأسطورة على نحو عصوي فلم تعد لملامحه مع العصر الأسطوري علاقه فائز لا متجاوز منطق البلاغة التقيدية كقولها مثل

مثل «لبنوس» في الأوتب فتاة      فلة الحرس ليس بالكلوب

كذلك لسيرة السردية في بناء القصيدة كان لها دورها في بناء القصيدة لديه و لدى سعد ليواردي يقترب منه في هذا المجال ولكن على

بحر آخر إذ تزدحم بعض قصائده بالأعلام، ويعمد إلى اختيار لصور الصادمة ويحاول تطويع البنية اللغوية بما يحدثه فيها من صياغات تبدو اقرب إلى التلاعب للمعطي. وكذلك حسن عبد الله الفرشي الذي يستثمر صميم الخطب في التعبير عن شطّار الوعي د حل الدات سمادياً مع ضمير الجماعة مقترناً من تقنية الموتولوج:

غارق أنت حتى الثمالة

تفرح حب الصائفر في التلظ... إلخ

ويتطور هذا الملحح الجمالي ليتحول إلى طواهر تقنية مضموسة عند لقبحي لدى كل سخر: ترس في سحر مع نغم سعرة مقترناً من مرر قبلي في نغم على زبد مفرقة لفظية لركبته والصورة المياغته. من سحر في اصطاعه لعمد لفرس من بين العامة وفي اتكائه على مسجع السود انمحي في شعبي في حسنة بهر الحياة و فرس من سحر عبد المحور في هرن ومن لدن طوقان في حمره. وقد طور هذا المسجع حتى بدا قريباً من تقنية سجاد وعلى بحر ما، وبين وضوح علاقته بين حره، جمده يجمعه قريب من مسجع براز قبلي العبي ومدرسته التي تعتمد على مفاضة القرى عبر استخدام المفردة على بحر معابر لما هو مألوف والعواجي بلاسي سقب لهجات لراية حباً، ويرغل في نغصي البعد الكوسي والأسطوري لعمرة حباً حر، ويعمد إلى مسجع لترميم ولكنه يسطو من موقف نفسي تجريدي في مقاربته لصورة المرأة وفي اقتران المرأة بالابداع في بعض رؤاه الشعرية، ويعمد إلى ثون من التناصر قريب من التضمن بالمعيار البلاغي:

لا سحر عندي هذا اليوم أهديه

أهديك قلبي إن في القلب ثروه



ومعل بعض المومضات التي تتصل بهذه الظاهرة بذكرها بالشاعر  
عقرب الواب وبنايوسه الهجائي المعروف وهي قصيدته « لقدس عروس  
عزوتكم » وبار في « هاشم على دفتر الكفة » من ف نجاد أن غاري  
لقصبي والعواحي وأقرنهما في هذه المرحلة قد جعلوا ههنا أسعة  
لشعرية وتوليد قصوس شعري جديد لها والعمل على إعادة انتاج اللغة  
ليوميها في إطار الحكلي والسرد وهذا الإنجاز المبني يعكس عطاء جديداً  
في التعامل مع اللغة يعتبر به هو للولوج الى رحاب القصيدة الحديثة في  
أبعادها الإيقاعية وأساليبها ومعجمها.

## (2)

ولعلّ أغلب معارف هذه القصيدة تدلّ على حضور شعير في سيرة القصيدة كدور على عي قصة مسرحة تُفادح مسرحة به بناء الشهد والأشهره برصه إسطح يعده عن به عيوس عن سور دحي يؤكد عفا الد لند شو عفا عني حد ن يروع إلى لتثيل كاس لند لاس ست لشحو ن سب لرب وتوظفه كما نجد لدى عطف مرور القصيدة الإلابة لعشاري وبهكي والحارمي واصلح لهرمي الذي عمد إلى صطاع لشكل المردوح للقصيدة حيث تتكون من أبيات عمودية وأخرى تعصبية قريبة من مسجع لتدوير ويستعملون السيرة الشعبية لصلأ عن التداخل الموضوعي مع بعض في (الذكر الحكيم).

وقد مثل خطاري الحركة التطورية باتجاه المجر جمالي للقيمة  
لحديثه حيث اتكأ على الصورة الكلية واستند اليها والريح من خلال  
تصغير عناصره في صور مستطيلات ومجاذر، وعمل على ترميز  
وإسقاط وقائعه على الحاضر المأش، وماشد للفناء والحقبة والأسطورة



## أو تشرح الآن

## ابتداءً للمعنى

والتجريد ممثلاً في خطاب الآخر المجهول بتبني الشاعر التصاعد  
بمصر العباب الذي يؤدي إلى التكبف. ولا يقتصر الأمر في توظيف  
الظواهر الجبلية الكلاسيكية على ذلك بل يتجاوزه إلى حقن ليميه  
الإيقاعية من خلال حسن التقسيم والتقابل اللفظي

والصعابي ليس وحيداً في هذا الاتجاه. بل إن حبيب لعروري يمارسه  
عن وعي كامل بأهمية «اللغة البكرية الشروقية الماصية» كما يقول. فهو  
يرى الأبد من حسن سوظيف سرني على حد بعيد. لا يقتصر الأمر  
على اللعب بل يمد من الحدود بكبره. فباللغة ليست مجرد مجموعة من  
الدوال بل منظومة سمعية **الظواهر** **لكويته** مكاتب. **د** **تند** **حل**  
أوصاف اللغة مع أرتباب الكون<sup>114</sup>

حرفان عاقت فيهما اللغة

مطرة شقية الفكر

واللغة حاملة الشكل الجمالي في النص. وتبدو البيعة في القصيدة  
مردوحة فشمه مقاطع من الشعر الشعبي مواريد لمقاطع لفصيحته. ويبدو  
التدحج لخصوصي على السوي كما هو الحال بدلسية لمرثية ممالك من  
أريب لني جعلها الشاعر مصاً رئيساً موارباً. وقد حرص على أن يسمي  
لقصيدة «شجية» بدلاً من مرثية لبحر من إطار العربية التقليدية  
مستشراً أيضاً ما يعرف في أدبيات التدحج لأدبي بالمغارة الحصيد. وقد  
يلكونا بقن المعارضة لدى الإحيائيين. ولكن على نحو آخر مختلف.  
وقد عمد الشاعر إلى استثمار الصباغات العربية في حقن البنية  
الإيقاعية.

وتلق «هناك المكثف» مجعاً

مجهس الملهالي واستمر السراجي

وتوزياً في ذلك مع ما تقدمه حسن طلب في «بنفسجيات» وبعض شعراء الثعالب والتمحيبات وإذا كنا جريصين على التماس وجه الشبه ما يبيته وبين غيره من الشعراء - العرب قلن تعدد ذلك إذ إن البردوسي في شعراء العمودي يعتبر أقرب المآذج المتشابهة

### (3)

وقد شغل عدد من شعراء القصيدة الحديثة بالإبداع ولغة الشعر كما فعل غمي - عبد غمي الذي جذب عن نفسه ذكره بحسب وفرد على السائد لذكره. مثل من أثير السمات حسنة سي غير بها لغيره - الشاعر بالكهف - وكان مستمرا لمارج في الشعر - حسنة حسنة ربح ربح كبد ما حله وانقابتين ربح المعجم لقرائي.

وأرى الصرصر تتحرك جثاً مرعية

تشبه أعجاز النخل

بشاطين دجلة

حيث يتولى هولاء

موسم قطف الثمر...<sup>(12)</sup>

حيث بدأ واضحاً لجوءه إلى القفز عبر محطات رمزية شاسعة في سياق دلالي واحد - فالمكان بؤرة دلالية واحترق المشهد وتعبير المفردة من أهم سماته الأسلوبية.

رثمه استثمار لطاهرة جمالية ذات بعد دلالي في اللغة الشعرية لدى واحد من بربر شعراء جيل الرواد وهو الشاعر سعد الحميدبي الذي يعتمد إلى الاحتراق المستمر للأساس التركيبية. وذلك بإقحام لفظة وحذف أجزاء من الجملته وإعادة ترتيب الكلمات فيها وذلك من ديوانه الأول «رسوم الحائط»<sup>(13)</sup>.

### تجهين قلّت مع الفهم

#### قلّت تجهين عند احتدام الرغود

حيث يأتي التجهين على شكل حمل اعتراضيه. وتأتي العبارة المتضمنة صورة من سادتها سر كسي نعل ن حاء من تعبد «أيس ليلى» من سر ك ر ع ب «مهلا» هذا الذي «بعضى سلا» «سجاً على أسلوب لسر وسجسج» الذي لا يرقى إلى مستوى سببى مبهمة لدى الجديد.

ومن بعده مع مدبسة بوصفه شاعر بربر باعتباً مديّة رسماً لجمود المساع، ولا يقترب بها مما فعله عبد الواسع. وحيث أن الأسباب الذين جعلوا مديّة رمز مدد بربر «وثرى بسفوف بل بن عدن لتتحول عندهم إلى نساء ساقطات.

والاستخدام لمكان بوصفه محطة دلالية شديدة الوضوح لدى الحميدبي في «الرجحات الرمن الراكدة». فالكهف يتعلّى في صور متعددة فهو رمز لجمود الرمن، وتثيله على هذا النحو يقوم على صيدغه الصورة صياغة منطقية. ولعل هذا المدلول للرمن غداً أمراً مألوفاً لدى شعراء مثل خليل حاوي وغيره الذي يقول:

### وغدوت كهفاً في كهوف الشط

#### ويضع جهتي ليل قصير في الصحور

ومن المميزات الجمالية عند الحميديين استشارته للشكل الكتابي حيث يقرن بين البعد الشكلي والبعد الصوتي.

وكذلك فإنه يقرن بين التمثيل الصوتي والحركي في قصيدة «الأحان ثموت معلبه» قهر يهجر عن الزمن المتعثر في الإيقاع البسيط عبر الإقواء والمعلقة في الجدار واصطياد الذهب.

ويبدو نبدو ظاهرة القصيدة الطويلة من أبرز الظواهر في الشعر الحديث في المملكة. وللقصيدة نظرية خاصة لتعبيرات الجمالية المهمة، ولعل الحميديين والدميقي والمصير وعبدالكريم العودد والشبيبي ونصيحان من أبرز من استخدم هذه الطريقة في الشعر. كما كتب بعضهم القصيدة بحسب صيغة موزونة عذبة مفعولاً أو مفعولاً فاعلاً، بل بعضهم نظمه برباعيات كثيرة من مثل خلات عاتقة لم اظن فكره عنه حب يكون هذه الفكرة غريبة في شعره بل هي عموماً تكون من وحيه في علاقات عصبية ربما لا يتركها حيزه النفسي شفهياً إلا في أبيات عدة يصاح وتشكيل بحبره لا يتركها إلا في أبيات قليلة. فهي درية ذات عناصر مشابهة ببعض أكثر من علاقة تشتمل في التجارب والتعارف والتكامل، وتتهدي عند الحميديين في أكمل صورها في «وتشعر لفرس أحياناً»<sup>141</sup> ذات المقاطع المزدوجة من التدرير والترشيح شكلاً والشائيات المتجاورة والمتجاوزة رؤية إدنية تداخلات موصية متعدد المرجعيات، وقد بدأ القومض الذي يشارف تحريم الاستملاق طبعاً لا بدائية في ذلك إلا بعض قصائد درويش في ديوانه الموسوم «سمر لغريبه» والموزة إلى التدرير لصعب المراس الذي يقترن من الشر في تدخل تعبيراته وحفوت إيقاعه، وإن كانت المراجعة بين ما هو صدر وما هو موقع تجعل الأمر أقل صعوبة.

والقصيدة الطويلة رحية المساحة تتمتع لجمال المودج وتشكيل  
لقاع كمان نجد لدى عبد الكريم العودة في قصيدته «البكاء» بين يدي  
فاطمه حيث خطابات الأحر (التجريد، والتدوير لعناني، حيث تتحول  
فاطمه إلى رمز وأمودج يقتصر جوهر الموقف التاريخي وقاع يصور  
مساهمة موضوعية بين الشاعر وبين ذاته للإقصاء برؤيته وتعبيره عن  
اشطار لوعي، والقاع هنا يأخذ صلاحته من ذات الشاعر الذي يراوده  
لرحيل ويتصمك، يمارس طفرته، أنها تجسيد لموقف حضاري وتاريخي

ثمة احتشاد برائي في التوظيف الجمالي في القصيدة السعديّة  
الحديثة نجد لدى أحمد الصالح المعمر الدبسي كما جذا: عند سعد  
الحميدير وهو يمثل في كتاب سعديّه كاسلاف بديع تاريخية  
وترميز الحجاب : «**أشارات الدلالة التي تفيض من القصص القرآني**  
قصصه السريع مسرور في يسر حبه خديج لحدث حري من  
قصة يوسف عليه السلام حبها في من صديق بعينه لأحر ليس  
كذلك، وثمة به في حل برده من شعر تسديد حديثه في العالم  
العربي من سبب ما يتصوره في عيل الذي  
يهرس بأعيا - التجديد الشعري في المملكة، فهي مقابل الحشد لأسطوري  
حدث حشد تاريخي على نحو ما يرى عند أحمد الصالح، ففي حين نجد  
لتوظيف الأسطوري ركز على الجانب التاريخي ووصل إلى ما يشبه القاع  
في تشكيله للمودج التاريخي في قصيدته «الشعري يدخل القدس  
ليلاً»<sup>14</sup> وقد كان الحوار مع لرموز التاريخيه محلي له قيمته في حد  
إطار، وكما كان لانشلال لرمز من البيئة التاريخية له حضوره كان الأمر  
كذلك بالنسبة للبيئة الطبيعية على نحو ما يرى في قصيدة «لداخله فصل  
الخطاب»، فالجدة هنا رمز لكل الفه الإيجابية، ولم يكن «مسامر» وحده  
في حد لصمار، فقد كان الدبسي يحس مسج على هذا الحول حسن عمل

على الانتشاح من لترات الأديبي، وفي مقابل الشاعر العفلوك احتار شعراً جاهلياً منمرداً قريباً في منهجه من هؤلاء، وإن لم يكن منهم هو طرفة بن العبد، ولكنه لم يصل في توطيعة إلى الحد الذي بلغه لصالح لمي حشد الإشارات من لدوال المعرودة والوقائع والشجعيات متلبساً طريقته في غايه من لرموز والأشعة وكان محمد المحصور واحداً من لشعراء الذين عمدوا إلى ذلك المنهج في تكديس الدوال ومراكمة الوقائع ولكنه غير بحسده للأمشاج المتجابهه ومرجه للعديد من إشارات في توليفة دلالية مستقاة من مصادر متباينة

وهذا يذكرنا بالعديد من الشعراء العرب الذين وظفوا التراث، وكثرت في شعره الإشارة إلى التراث والتاريخية رغم دلالاتها بأساليب مختلفة جداً **لدى من دقل في** - - - - - **بك**، **بي يدي** **رقاء البمامه** **ومحو** **عش في** **جد عمر كوكبا**،

فالمصور شاعر لسانه يسهل يسهل مع القصيدة، طريقة شاعراً يراها بكه منخلص بوضوح دراس عمر اضرب الصدامي مع الآخر، وغير المعرفة، تدير ميه هيا تيسر ب مصدر مسرعي يتنبر مهي ذات مرجعية نفسية، وتتناق فيها الأصوات الإبداعية التاريخية كصوت طرفة بن العبد المنمر، غير أن هذا الصوت الذي استحصره المحصور واستحصره على الدعسي بهض بأعيا - دلالية محتلفة عبد الشاعرين على لرمع من أنهما يتفقان في محاطبته ومسا لته في القصيدة ومع تلك البعداات لمتدعيه من نصه دلالات متباينة إنه صوت الوعي المعاري، ويعملان على تقصده على نحو صفاير.

والوشم لاج يمضي

طلاء لحولة في الزمان الأول



لو أخبرتني أنه قد كان لي

لهجرتها وهجرته

وسكنت جوف للحر<sup>(16)</sup>

ولعن لجو، بعض شعراء هذه المرحلة إلى استثمار التولد العقودي للصور بوصفه تنمية للنفس الشعري في اتجاه عمودي دون أن يطلع ذلك على البعد المشهدي كما نجد في قصائد المنصور.

#### (4)

ولعن القصيدة الحديثة في نمطها سبغ معبنة كثير في استثمار انشراح الغرس في الشاعر حمد صالح والمنصور سبغ، وكثافة في هذا السبغ في قصيدة «لك في الكرى سبغ منبر» خصيت ما يقرب من عشر في سبغاً ترتب في سبغ ما يقرب من ثلاث عشرة إشارة ترتب ما في سبغ أحد صاحب «عندما سقط عراب» وجدت ولا هرج عن استثمار قبسات من القرآن الكريم وكذلك الثبتي في «هوانه» «التصاريص» وربما لم نشهد القصيدة العربية الحديثة مثل هذا لرحم في لتفاحل لصوفي مع أي الذكر الحكيم إلا لدى عدد قليل من الشعراء.

في مرحلة تالية برزت خصوصية التجربة الشعرية في لمسة، وربما كان راعى هذا غير مقبول لدى بعض النقاد، ولكن الأمر يبدو بالنسبة لي على الأقل - شديد الوضوح وخصوصاً عبر ما أشار إليه بعض لصدق من ترشح البعد الأسطوري المحلي في توظيفات هذا الجيل من الأدباء، ومن الملاحظ - بالفعل - أن بناء السموذج الإنساني في بعد الوطني وملامحه التجريدية متجلاً في البيئة مع تصاريح الكوسم، وفي راعى أن قصيدة الصيحات «هواجس في طقس الوطن»، بدعتها لاستدلالية تم

عن هذه الخصوصية، وكذلك توظيف الرؤى مخرجة بعبارة ثاقبة معروفة.

سرى ما لا عين نظرت

ما لا أذن سمعت.. إلخ

ويكرر فعل «الرؤى» في هذه القصة على نحو واحد مدى الطائوس يتيه... وأرى الكابوس... وأرى وأرى... إلخ

وكذلك مسرحية المقاطع بتحويلها إلى مشاهد تلتقطها عين الكاميرا كما في قصة «فضة تتعلم الرسم»<sup>(17)</sup>.

وبدر هذا من طبع لم يحب في شعر بقصة: غدشة الذي استعملوا رب من نظمته من يسون إليها مثل أدونيس محمد علي يدعى متعللا الرب عيسى ريس من ثوب شمس في كفسه... هناك نماذج عديدة تشبه في هذا الاتجاه صاحب أحسن زخا.

نلاحظ لدى هذا الجيل من الشعراء مزجاً واضحاً بين القصة الغنائية والمفحمة والسيرة، وتواصل مع لغة الاستبدال والرمزية حيث استثمر محمد جبر إبقاعات لشهد والمزج بين التراثي والفعولكلوري والكومي والجدل بين العباب والمفطور وتشكيل النص السيري في ديوانه الأخير «حديثه»، وهو التجديد بدأ واضحاً لدى عمدة من الشعراء مثل الشاعر عيسى النعيمي في ديوانه «بأحمتها يدو رجاج لسانه» فضلاً عن مهج بصير اللعوي الذي يروح بين المقاطع المشددة على وتر لسكون وانقاطع لمسرحية بين دراغي العافية الممدودة التي ستدعي بإيقاعاتها لشاعرة محمود درويش.

ولكن في كل ناحية إماماً

احتلاماً

## حساماً

## حساماً... إلخ

ولمعي السيري الذي بهجه شعراً، هذا الانجاء عمل على أن يكون  
لبيبه الملاحية بهيه رئيسه قوامها السرد المجازي محترقه بحفقات عانيه  
يطمى فيها لقطب العاني على السرد مستشراً حماليات لالتفات،  
والانجاء إلى لميرة الدايه في لشعر يعتبر القهاضاً واصحاً في القصيدة  
الحديثة لدى عدد من الشعراء، ويذكرها - على سبيل المثال - ديوان  
راشد عيسى « حصيد الجلى الأزرق » الذي رصد فيه سيرته الذاتية على نحو  
قريب

ولتقصيدة الطوبى د ب ب - مقطعي أبي سطوي على جملة من  
العناوين منه - حسب سطور هذه القصيدة وكأني مجموعة من القصائد  
لكل منها بينها حاشية يكون أثرها يبعث على تسخ من السياق  
العام كما يلاحظ من هذه القصيدة نصيبي على سبيل مثال وبتجربة في  
بهايه لعددها - وبه كونه - عند الانجاء لكتب - سطور على  
تفاير وشبه لصور القصيدة - لا سبيل سطور حديثة على  
يسري في مفاسل لشعر الضعري موحياً بالروى تبرز حياً شيه  
بالانجاء الكوتية، تشه أسطرة الظواهر متمازجه مع هواجس الذات،  
وتصبح الكيونة الذاتية بعداً قريباً

## من شغاهي تقطر الشمس

وفهمي لغة شاعقة<sup>18</sup>

ويحدد شاعر مدار الداحل غير الإبحار في طبقات الوعي والحاجة  
واحوال المكر لأطراف، ويبرز الشامي لعصري داخل لوحدة لصيدة  
متواشجة مع ما قبلها وما بعدها، وفي مقابل هذا التماسك لصي في  
لقصيدة الطويلة هناك منفع أخر يقوم على التشتيت المقصود لعاصرها،

يد تتحول للقصيدة إلى حملة من لوفقات الاحتجاجية البائسة التي يعرف الشاعر فيها عني وتر الصمائر حيث يتراوح الخطاب بين الغياب والحضور ولداً والآخر، وتعدد المواقف كما نجد لدى عبد المحسن يوسف في قصيدته «بعض الاحتمالات في زمن الاحتراق».

كذلك فإن ثمة من يعتمد إلى لعبه لتوليد المغوي غير لتداعي والامتصاص، ودينامية الحضور والغياب كما نجد عند عبد الله لريد الذي تسهر في قصائده المتذاعبات المغوية اسهاماً مدحوظاً. يد بلغ عني المصدر والصفات في موجات ابتغايه متلاحقه حيث التأكيد على الدالة المطلقة

## (5)

ويؤكد على حساب التشكيل المزدوج مع محور بين شطري لديه متعارفة بني الجرمي بي. د. ك. - لأسمة السوس. وفي مقابل هذا محور الذي يحدد حسابات القف في صفحات لدون ثمة تقابل بين هذا النمط بين الانهيار الاستهساكي الذي يعبر عن العجينة والدهشة، وما يتلو ذلك من تقطيع وترجيح

فقل من أنا

أنا

من

أنا

أنا من أنا<sup>19</sup>

إن الزمن بوصفه شلاً يعبر بالدلالة غير تقصي المشهد الإنساني في انبثاقه من سبغ اللحظة ملماً بتفصيلها متعباً على ما ترحر به لدى

لختلف من توقعات ملمحاً معها في القصيدة الطويلة لدى حسن لسيح، وهو إذ يتكئ على انسيابية الرص في قصائد لقعيدة يجعله صريراً بحدود القصيدة المكاني، بل إنه يمسك ببعض هدير العاصفي في توليده للدلالة ووصفه الأثيق لفنيساً، المشهد الاتصافي.

تأمل .. شعده

وباقة ورد... وأغنيته

ورقة

وبها زيت وملح

وقائمة الأكل

والثرثرات الطليقة<sup>(30)</sup>

ولدى جيل آخر من شعراء القعيدة أحدثت تدوين برسحوا في المشهد الشعري المحسى سعيد بن س... : « صرعى على تحريك هياك من يجعل من تقعيد ذرة صورية بديرة كوكبه وكبه يعكس عقاربها فيبدأ الموبى بولادة صوره كعبدى سعور لصر إلى حاسها الأولى مرعداً بين لخصومات المشيرة قارباً بين الصورة التفسيرية والمشهد لغتاري كما ملاحظ في لدى محمد رايد الألمعي في قصيدته «أبعدية الشكوى» مارجاً بين لشكل التناظري والتعصبي وثمة من يستحضر اشتاتاً مشابه من العبارات قبل يشبه التداعي المنظم ولتتمسك الدروس مترسحاً في معجزة الصحراوي الهادي مثل محمد العمري:

شدوا الشطي الضامرات، تروغ فحش الدرب

تظفني كرماني، تفرغ حاجبي في الصفح

باللصفح تضاحاً بكل الحرث

## أمطره الوتون.

وهذا منيح له خصوصية، إذ يبدو "قلّ تمجيداً من الشعر - لعرب الآخرين من أصحاب الرّؤى الكونية المزعجة في غموضها.

ومحمد عايس في «إرهاصات الموت» بادئاً بالتحاسن ثمّ قابله ثمّ سرير وثمه من يمارس كتابه لونا من لون لقصيدة (الديوان) كما يبدو لدى مجمل أكرم في ديوانه لثاني «قصيدة لأفراد» وهي نوع في عشرة مقاطع طويلة، كل مقطع يبدو قصيدة متكاملة تنمو فيه الرؤية الشعرية في سطران جازح للمرحلة والدات المهرومة ثم الموت الحاققة لمسطحية، ويحاول الشاعر أن يكتب سريرة دابته جماعية على نحو ما فعل لدمبي وكذلك الشريفي في ديوانه «ات من الوادي».

يبدأ نحو تريب آخر معنى مختلفاً بتركيبه على لغة سعيد بادويس في قصيدته «فدحة الشمس» بسنن بدمية شير إلى بصيحيات صبح طليح  
«بمسح ب» وفي قصيدة أخرى يستثمر إيهادات الحروف وتظهرها بشو.

## الصين الغائر في وجه البحر

## يد شعرونأ نحو النصاء.. إلخ

وهذا يذكّرنا بالشاعر محمد أبو دومة على نحو ما إذ يقول:

## صفاء الحب مصفاة التروپ

## سقاء فسقاء فأسقاء ودان القرب

ولجوء محمد مهران السيد إلى ما أسماه بعض النقاد «تخصيب الشعرية» بمجموعة من الظواهر الإيقاعية القائمة على التكرار وفي هذا لاتباع، يأتي عبد الله بن صد الذي يمزج إلى تقديم

تشكيلات لقوة متناهية فيها أنفاس درويش:

فاتحة لهذا التهر

فاتحة لهذا التهر

أغنية لهذا الضجر

رثمة من يدياً إلى تشكيل (بورترية) كما يعمل على الجارسي في  
ديونه «عسرا» فهو برصد صورة العاشقة والمعشوقة في أحداها  
لداخلي غير إيقاع التعاقيل والمجزئيات التافهة:

فتحت مزانها على مهل

ينمط الهمود صلام

ظلت تخلق في لوانها البرشة

وفي صحن صديرو بنو، عيسى أحمر حة سرودة سطورية رات طابع  
تجريدتي من صامغ بقمي ثقبى ثقبى سر قصبته. ثم تصفحه: أجمع منظم  
ولكن ما من تشكيل عند شفافته حرمه عني تشكيل لحيات  
السردية بمصاهرة تعبيرية كلما. مثلاً ودونك غير روية شعرية مركزية  
وهاك من يعتمد إلى استحصار نص أو أكثر ويعكسه ثم يصيد بهائه من  
جديد وفقاً لرؤيته كما هو الحال لدى أحمد مراهي. إذ يستدعي لسياط  
في أشودة المطر والعروي في يشائر المطر متداخلاً مع أشودة المطر مفعراً  
رؤية مصادة لرؤيته المتعائلة، فالقصيدة عده تعتمد على ركبتين أساسيتين:  
التعكيب وإعادة البناء للنص المواري من جهة والعمل على إيجاد لرؤية  
مصادرة لها.

ولعل ما يشير الاهتمام بربوز التزعة الصوقية، حالة التوحيد، ولكن  
مع لكن والعناء فيه، كما نجد لدى محمد حبيبي في قصيدته مخاطبات

مكيه حيث تتعاقب حالات الوجد اتصالاً وانفصالاً ويبدأ الشاعر بفعل الدخول مكرساً الحضور الإنساني:

ودخلت مكة

خلعتي العرجي جاءت لكي يروء بها، فتنتها ففقتني اللفة<sup>22</sup>

وهو هنا أكثر اعتدالاً من بعض لشعراء العرب الذين عمدوا إلى استغلال لعمه لصفويه يعريتها كأدريس الذي شعر ديوانه «أعاسي مهرب» بدعة «النصري» على نحو مثير مستنفر.

وقد تهذت ظاهرة جديدة غشفت في ما يمكن أن يسمى «القصيدة الحاطرة» (أي سوء عمي بكاء، ضربه عايره يسد، فكر، عسى، مسجع لتكثيف النعري فالطرافة وسوولية المشهد من ابرو سماتها كما في قصيدة خالد مصطفى «فراشات»<sup>23</sup>

تتسل الطرقات

في جمجمتي

وللظنق جمجمة واحدة

ولقصيدة الخاطرة نشتق من لحظة التجلي التي يستشرفها الشاعر كتنجربة كباية منتزعة من سياق الوجود المضطرب.

وشدة ظاهرة أخرى يعمد فيها بعض الشعراء إلى ما يمكن أن نسميه (بلاغة التلطيف) حيث يحارل لتخفيف من حدة المباشرة ولاقترب من أمان التأويل مما يجعل مداميك القصيدة تتصنع بتناسك بدائي كما نجد لدى محمد عابس.

وهناك من يبني قصيدته على مبدأ «الشوتر» حيث تتراعى المقدمات في سبيل من التفاعيات مع كشافه مجازية مدق أذن



لتجريد كما يجد لدى عبد المجيلي الذي تتردد في بعض قصائده أبعاد  
السياب والخيالي

ثمة معنى آخر تتفاقم فيه أصوات الشعراء، محليين كما نجد لدى عادل حزام، فيس والوريث، يحمل بصمات محمد الشيباني، في «لنصارع» في مفرداته وانعاقه ونهجه وهو يمكن أن يصير بلا مرجعية ومعنى مثل هذا الشئ يجد ماء فلدات بطنها المتعبد ومام مشد ملحاحة كما لدى علي الأمير وعادح تشكك في لوحة (بروتيه) كما هو الحال عند إبراهيم زولي.

[illegible]

لہجہ کی مندرجہ ذیل

من رأيي يصح

إِنْ هَذَا صَحَّ

وحصل عملية التشكيل لدى شعراء قصيدة الشعر، وما يعقلونه في اللغة إلى الاغتراب من غواية الأرابيسك وخصوصاً لدى محمد عبد الذي يحكم التقرير لقائه على الاستنتاج الملحاح في سلسلة من العمليات لعقلية وكذلك ما يسمى بحمايات الصدمة واستثمار العناصر الكونية، ورئيسة وممارسة لعبة التشاكل الصوتي

سلف يفتش عن خلف

تلف يدعي غير التلق

غراب

غبار يحتمي بفجار

حصار يحاصر نفسه

وهنا ثمة اقتراب من بعض الشعراء العرب الذين عمدوا إلى  
لتجريب القصدي وتهشيم وقار اللغة على نحو ما نجد لدى الجديدي على  
سبيل المثال:

ويخرج درس من بحر - شربان بعد من لونغ لبومبي  
والكرمان لماري من بحر ما نحن محمد بدوي دي بسنيت  
رواية لقصيدة غير سعي - ن - حيث على حد بحر - لتشكيل  
لسويدي - وينتج حيا من لغة - د - محمد على ثقل تصور - مذكرنا -  
على نحو ما - بالاعتراف

ويعد بعض من نهج حسن النعل - شعب معه شارقة التي  
لتجميع بين لتعريب ولتبسط كما يلاحظ لدى منصور الجهني، وكذلك  
لتهشيم لعمد العنل والمنطق. ويعد البعض الآخر إلى لتصعيد  
لوجداني غير لمحاكاة واصطلاح خطاب قريب من الخطاب لابتهالي كما  
لدى أحمد الملا - سلسلة من التصعيد الوجداني المصعد بأغلال ذهنية  
وقريب من هذا النهج ما يتسم به أسلوب ابراهيم الحسني الذي يشكك على  
لسرد لوجداني والمصنع بين اعمان المتعارفات وعماقيد انصور وهذه  
لمجموعة التي تضم عبدالقدوس السمر نتجاً إلى تعبيد السرد الذي يتناطح فيه  
لواقع والحلم

في حين يحاور آخرون ممحى القصيدة الومضة ويكرسوا منهج

لا تعتمد التعبير على سجع لاهوائي، وكذلك على العمري في ديو به  
«لأس على لرف» التي تأتي قصائده على شكل تقريرات مصروغة في  
صور مشهدية مجازية

وفي طار قصيدة الشرب يقع أغلب جهد الشاعر حيث يصطحب  
بعضه منهج لصدمه والمفاجأة والحوار القائم على التحريد واستحرة كما  
لدى لشاعره ثورية أبو خالد فضلاً عن النهج لبورامي والتبهيحي في  
حين يبدو لبعض مشدوداً إلى مركزية الوعي على الرغم من ثنائية البوح  
والتمترس داخل الداء كثيراً العريض التي خرجت من توقعه مصيدة  
لشعر، وثمة من يمسد على تكثيف الحوار بينهما مثل سراء، الهدايح  
وعيداء المدي، هدايا من يسجد، شبح اللقاء على مسمار لأيقونات  
ويسعى إلى سكين سمودج لشعري بيطن والودج في حب لأخر غير  
سلطه من سفير ب حذاب مكر و شرب لب تبسبون نائم على  
التحريض وذاك من سكي على جسده من الأشرار المعبد بالسيرة  
الغائبة مثل سجد تبسبي ما في شمس من سماء شمس الأثوية  
مجمع مهم لي هذا الاتجاه

ومهما يكن من أمر فإن شعراء القصيدة الحديثة في المملكة قد  
استثمروا معظم المجازات الجمالية في هذا المضمار، وأضافوا إلى التجربة  
لشعرية العربية ما يمكن أن يكون سمات خاصة بهم سواء في المرجعيات  
لخاصة بالإشارات لشربة أو التداخل الصوري أو الاستعمال لخاص  
للغة وما إلى ذلك من متجزات ملموسة.



- 18، محمد الشيتي، القصديس، نادي جنة الأدبي  
19، 20، عبد الحشرمي، ذاكرة لأسفة النورس، نادي جنة الأدبي، 1410هـ.  
21، عبي عارمي، طبران، دار شريكات، جةرة KKJ  
22، محمد حبيب، مخاطبات ملكه  
23، طائد مصطفى، الأصابع قارس أمرتها، دار القارس، عمان، 1996م

\* \* \*

لم يكن كتاب خواطر مصرحة للأستاذ محمد حسن عواد كتاباً في نقد الشعر، ولم يكن كذلك درساً في البلاغة، ولو عني له أن يعيد النظر في تصنيف له باعتبار كتاب أدبياً لسميح محمد السادة الزاحون في تصنيف لكتيب إن وجدون روحاً باسمه في قامة كتب علم الاجتماع لما اطلوب عليه كثير من موضوعاته من قصاها تحصل بالقد لا اجتماعي نظاره العصر الذي ظهر فيه متفاحين عن توسيعها غير الدقيق مفهوم عن اجتماعي مع صوره حوسه بعد أن صاق مفهوم الأدب بها، أو صاق عنها، إن بوحينا الذقة في القول.

ولعل الذين اكرو على سمو ما ذهب اليه كبر أكثر وعياً بمراحله من رتبة من ماضو يمشو رتبة على أنه يجب رائد للتجديد في الأدب عامة والشعر على محور خاص، ولعل ذلك قد ناس من تسيّد لعبارة الأدب عن صرحه من لاهيات ناسي كان سببي إيلائها لفصايا المجتمع والسياسة والاقتصاد وذلك مرتبط بهيضة من لقول في ثقافتنا من ناحية وبالحداير التي تحيط بأي ميحث يحاول تعريفه أنواقع لسياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي من ناحية أخرى. ولربما سفلد ان يعتبر ما انتهى إليه العواد من كونه أدبياً جلّ ما يحققه ان يؤسس مادياً أدبياً وأن يتسّد رئاسته قد انعكس على تفسير مشروعه الذي طرحه في خواطر مصرحة الذي أصدره بعد فترة وجيزة من حلّ الحرب الحجازي الوطني الذي كان مستمباً إليه بكل ما كان يتيح له هذا الانتفا من حشكان برجال السياسة في عصر كان يشهد تحولاً كبيراً وحطيراً لأمة أحده في التشكّل بكل ما يقتضيه هذا لتشكّل من إعادة النظر في

وتعبر على مختلف الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية

من خلال ذلك كله يحقّ لي أن أزعج أن لثريمة الحفيعية لمشروع كتاب جواطر مصرّحة تمّ تكتب على يد الدين وقهر حديد من حصره رأي على يد من ناصروه حين صغروا به عن مفاصله فاستهوا به إلى أن يكون كتاباً في الأدب. وحاصروا بذلك جهد كاتبه في إطار تجديد الشعر. ولعلّ العواد كان حذراً من هذا المعبر الذي آل إليه حين كتب في إهداء هذه الجواطر يقول:

نفسات حمر هذه لك من فؤادي يا بلادي  
أنا لا أقول لك قسرياً حيا في المجمع والنوادي  
وترئسي بظلمها وتثيرها ترسيم شادي  
ولقد كان لاجداد محمد سرور حسن حرميت على رسم الوجهة  
لصحيحه بكتاب ريفاد درسه على عابيه حين وصفه في كلمة الشاعر  
التي تهللته بأنه: (إنجيل الثورة الفكرية في هذه البلاد)

لم يكن الأدب، فضلاً عن الشعر، في كتاب جواطر مصرّحة منفصلاً عن نقد الحياة والوقوف على هموم الإنسان. ولم يكن من تفسير لسوء مآل الشعر إلا سوء ما آلت إليه الأمة وما من سبب لهذه الشعر إلا بهمة المجتمع. ولقد كان وعي العواد المبكر بحقيقة الشعر وارتباطه بالوعي العام هو ما قاده إلى هذه الثورة التي استهدفت وعمره ما تمّ كرميه على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والثقافي وأدت به إلى الاصطدام مع يتولون القيام على حراسة لواقع بقيمه المبادئ وأغماطه المسيطرة حرصاً منهم، في حقيقة الأمر، على ما يحمله ذلك لهم من مكانة

وتكفيهم مما جعل العواكف يقف في مواجهه العلماء والفقهاء والشعراء ورجال التعليم والاقتصاد آنذاك.

إن النظر الى كتاب حواطر مصرّحة، في مجمله، يكشف لنا أن لعواكف لم يكن يبحث عن استبدال شعر يشعر وأسلوب في الكتابة بأسلوب آخر، وإنما كان يبحث عن مجتمع بديل، مجتمع يتأسس على تربية حديثة وينتهي إلى حياة عصرية متميزة، فإذا ما تخلف هذا المجتمع تمكن أن يظهر فيه عالمه الذي يعنى مفهوم لاسلام، والمفكر الذي يسهم في بناء الحضارة، والشاعر العظيم القادر على كسابه لشعر العظيمة وما لم ينظر الى (حواطر مصرّحة) على هذا النحو فإنه عندئذ لن يخرج بها عن أن يكون تخصصه محسوباً وذلك سبباً يهيئ لغيره في سريته وأخرى في الاقتصاد خاصة في الأدب، ليس ذلك فقط بل هو يحترق حاضيتها

ولكن معنى حمير بعدك، وأكف باعتباره، في فكره، كما قال العبدان، بل عليه في نفس نخاس الذي كان محربه حجار سبيل دخول ملك عبدعزير، حمة به أمه في حب حماره، ثم طمسها قتيبة، وهو المحاس الذي تحدث عنه الأستاذ عبدالحق عبدالحق عن ذلك كانت يعوس وألعب أدباً، قد عبرت جميع عوالم تصويرية تصفها بشورة في الحجار كانت مظاهر عبقريته التأثير في عوس لما شئت المجازية إذاك، لأن الحجار كان معقل الثورة، وكان وقود نوازل العرب تقرأ عليه من كل البلاد لعربية، وكانت مواكب المتطوعين للحرب من أمها، الحجاز مردوم بها شعراوع لمن المجازية، وكان الشباب مدفوعاً بالسلاح يسمي في قوة وحسام ويهجر بالأنشيد العربية القومية، وكانت الأعلام ترفرف عبيهم، وموسيقى غرب يعرف بالحاشيا الشائرة المشيرة، وكان خطبة الثورة من حجيريين وسوريين وعراقيين يعفون في لساحات أعمدة ويصيرون للخصام ما ه فيهم من حاسر لا يشرف ويسمعون بأذنانهم إلى ما كان لهم من ماضٍ عريق وتاريخ حافل بالأصجاد).



لم تكن تلك الثورة ذات وجه سياسي فحسب لذلك لم يكن لها أن تنوق عد حدود إعلان الاستقلال عن الدولة العثمانية فامتدت لتشمل لطالبة بتغيير أعماق العيش وأصاليب التفكير وعتبار الاستقلال خطوة نحو تحرير وعي الأمة تحريراً يحقق لها تطوراً في مساهم حياتها لاجتماعيه والاقتصادي والثقافي لذلك لم تلبث هذه الثورة أن تحوكت من وسيله لدعم ثشريف حسين وتحريض الناس على الانتداب حوله إلى الاسقاد لما رح يطبقه من سياسة مصلطه قامعة شعرت معها الطبقة المثقفة أن الثورة التي كانت تحمى بها لم تتجاوز أن تنتهت إلى استبدال سلطة عاتمة بسلطة عاتمة، وتكتفب النتائج عن أن الوعي القومي والاجتماعي سقى ندى د. صبيح إلى انبوب من حبيب الشريف هو نفسه موسى بن زاهر وجد حياً بعد ذلك من سجون الشريف أو دفعهم إلى غمر بفسهم من مطه بعد أن كبر ندى به من بطش الأتراك أو يلودون يديهم على الاستقلال

كذلك مرحلة التي مديرت بين حوضين بمرحلة المصيرحي في وقع الأمر بحركة عقل من عهد من ماضي عهد كبر روده ونقبت على الدين وقعو إلى حاسيها وتكررت للمبادئ التي وعدت بها، وعهد دونه ماشئة لم يستس منها سوى طلائع جيوشها، ولم تنصع بعد برامجه وحفظها التي يمكن لها أن تحمل الأمل لأمة كانت تستشعر سارتها التاريخي فإذا ما حاولت الخروج منه اضطرت بها السبل.

كانت المرحلة التي سبق حواطر مصرحة هي مرحلة انكسار أحلام الطبقة المثقفة لتوسطة النامية والتي بدأت تعرب عن نفسه في المشاريع لتعميمه وثقافيه والاقتصادية التي أحدث نطهر في مكة لمكرمه وحدة وتعلق على التعبير السياسي المتشغل في الثورة العربية امالاً كبيره، لا باعتبارها محرر استقلال عن لدوله العثمانية التي شرعت في تطبيق

سياسة لشريك في مثله من تهديد للهوية العربية، وإنما كدلت باعتبار هذه الثورة علاناً للخروج من عصر إلى عصر بكل ما يعنيه ذلك من تعبير في البنى الاجتماعية والأنساق الثقافية.

يحجج الشريف كرجل ثورة وله يرجع كرجل دولة، لم يحصل لديه ما صوره على الحرية التي كانوا يشهدونها وتكشفها وعود البريطانيين والعربيين له عن جذبة كبرى أخرجت البلاد العربية من سيطرة الأتراك إلى استعمار العرب، ثم قادت سياسته لعذائية مع حيرائه إلى نهاية ثورته ودولته على يد الجيوش الفنية التي كان يقودها الملك عبد العزيز لتوحيد الجزيرة العربية

فشب لشرف باعتباره عملاً لبعضاً حداثياً ردياً شعرون أمراً خطيراً هو أن شعير ذي بشرويه لا يمكن له أن يسي عن طريق ثورة يقودها حاكم سيد آخر ولا حبيب المجتمع لا يحقق عن طريق استبدال نظام بآخر. لا يكر أن يثور الخليفة لا يظن من رصاصه يطلق في قلعة اجساد رجا من رصاصه عن يوفه المجتمع بلمسه ويحسبه على أن يعيد النظر في سبب تفكيره، يسل برسه جنون نفسه وكيفية تعاملاته وأحد علاقاته بين فيه ومن حوله، ورد كان مشروع لثورة لسي قادها العسكر على يد الشريف قد برهن على فشله فلا بد من ثورة أخرى يقودها العسكريون لا تستهدف السلطة وإنما تستهدف المجتمع، وعلى حد الأسس يمكن أن تنفتح وصف محمد سرور صبان لخطوط مصرحة بأنها (ثورة فكرية) فهو الوصف الذي يتناص ويتقاطع مع (الثورة العسكرية) التي فشلت، إن السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية لهذا الوصف (ثورة) سأتى به عن أن يكون مجرد تحرك فكري متعمدة ذلك أن (الثورة) انذاك كانت عملاً في التفكير تمتد حدوده في مختلف مساحي الحياة، إن وصف الخطوط بأنها (ثورة) هو الوصف الخلفي يعمل كان عملاً مشروعاً

تدعياً يرسل رسالة التهديد لمشروع عسكري له يكن في مستوى لأحلام التي كانت تعلو عليه ولكني سمعته هذا لوصف لدخاطر لابد لما ان سمعته حديث الأسباط عبدالله عبدالجبار الأنث الذكر عن نفوس الأدباء التي كانت تختزن جميع المؤثرات الثورية.

ولما كانت الثورة في طبيعتها إعلاناً للانتقال من عهد إلى عهد على المستوى السياسي فإن الثورة الثقافية، كما جاءت في حوطة مصرحة، كانت تتوجه لهدم نفسه على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والعسكري حين لا تحصى رغبتها في القطيعة مع الحاضر الذي له يكن في حقيقته، غم امتداد للماضي في حلقه وعمره، ومن ثم استشراف المستقبل يكن ما بعده من غم. يظهر ويصبح غم ما كان صورة هذا المصطلح غامضة وغامضة ما كانت حذر ما به في الحواضر العربية التي سبب هذا في مختلف الدول لاحتجابه لانتهاية والثقافية

وإن كانت ثورة سياسية قد جاءت حين هذه بالحذر غم من أساطير السريحي ما عكس من ثورة سدته كانت تفكر في إحياء مصداق مستخدمة نفس الآليات حين شهدت لحاق المجاز ومصر على المستوى الحضاري، انطلاقاً من الواقع الحضاري المتقدم الذي تعيشه تلك لأنظر مقدرة بالمجاز انداك، بحيث يتوجب عليه أن يتعداه نموذجاً فيه ما بلغ الطموح غابته تجر هذه الحواضر العربية إلى العالم الغربي حين يلتفت المضارة شأوها المتقدم.

كان التحدي الحقيقي انداك هو تحدي الدحول في العصر. ولذلك طبع لحواد حواطره بالمعاصرة، وكان لكلمته (العصري) تستنها لديه، مسودج لتدب أن يكون عصرياً، وكذلك اعتاد، ولأمة، ولجميع، والنام، ولحركة الثقافية والأنسب، والشعر، بل والحياة عموماً إذ يبعي

لها أن تكون حياة عصرية كذلك تمثل فلسفه وأصحه هي، على حد قول العود، "أحر ما وصل إليه الفكر الإنساني من وضع من حياة لكاملة بعد اغيرها

كانت هذه (العصرية) هي الهاجس وكانت سببها الحركة على مستوىين رئيسيين ويعني الانتقال من عهد الى عهد ومكاني ويعني الاندماج بالحواسر المتقدمة، وهما مستويان متكاملان إذ يصيب هذا العهد لمكاني هو الوسيلة لتحقيق العهد الزماني، والافتداء بالحواسر المتقدمة هو السبيل للخروج من عصر إلى عصر جديد. ويقدر ما كان العود ومعااصروه يهجون بهذا المعاصرة أو (العصرية) فانه كانوا يسفرون حضورهم بها، وذلك ما يعطيه في مقابل ما سبب من سبب في خرداء من تحت توقيع (قاري) الذي هو من عصره هذه حسب هذه حكمة على ما يوصف بالعصري فصار من (السايب لركيكه التي) سببها فملا الحواسر وسفوها (أرب لعده) في تلك الألسن مايقف سببها، يسبح على صوابها فلا تمر عليه عبرة من تلكه حتى بعد فلسفه من أكتافه ما من بعده ما هرا في ذلك (سوف) الذي سببها (ألسن سري) أو (سبح على العصري) لماقط (ركب بعمر بده) بأسرع ما سبب من عود (سبح) توقيع من كتابة (الكتاب الأقدم).

وهي يقيم يوسف ياسين من لعصرية إلى هذا الحد فإنه عندئذ لا يقيم من (سايب) أو معنى فحسب وإنما يقيم من حركة التعجير التي رصدها في الخواطر ورأها ماثلها في البحث من هادج يدينه لمصادح لقائمه لموجوده أو المصادح المتوارثه، وإذا كانت لماحقه التي أكد من حلاليها هبة العوده إلى (لرات) تكشف عن مواجهه لبيار لمعاصرة هال حديثه عن من سببها (الحساس) وأطلق عليها تسميات أخرى في مواضع مسمرة في روده تكشف عن رفضه لمصادح بذات تظهر في لسياتات الاجتماعية للحياة اليومية.



٧. يستحضر جهد الطلاب في المواد التعليمية والواجبات المدرسية.

نخرج من ذلك كله إلى القول أن إشفاق العواد من شعاع لطلاب التحعين للدراسة في مصر بالمواد التعليمية والواجبات المدرسية بإشفاقا من أن يكون جهد ما يفهمه من إحالة العواد إلى رواد الأدب في مصر وأشاء والمهجرا هو حاله إلى كتاباتهم فتستحوذ عينا عندئذ لقيمة لشي توحاها لعواد حين أراد الإحالة إلى سياقات اجتماعية وثقافية واقتصادية متميزة

ولعلي أزعج أن هذا الخلق الطير الذي وقع فيه بما يمثل في عول لتجارب الشعرة لشعر من الساعات المصارة لشعرة لشي تشي لشي دسوي ما كان رجميع يتخذ عن نظير ما حالة مست الشعر لد في نوب دي قلت فيه مساو حيا لا حيا فيه وثقافة تعاس من بس لا رسي ك ما دسوي سم حين سم د حواطره قبل ثمانين عاما

إن مشكلة الحقيقة لربما، أيها السادة، أننا فصلنا الشعر عن ثقافته إلى سحر لاسر لا حيا في سم رراء ورجا نتهاهي بما سحره فيه وشترت بالدراسات التي تدور حوله حتى انتهت بما الحال إلى أن تتعنى بحب لا بعشه وحمال لا براد وتسامح لا بحب ويديا غير الدب التي لحيط بما.

يا، أيها السادة، أمة أحدثها قنة لقول فاكمت به في حياتها ولعلي أزعج أن حير لأمة هي الأمة التي لحوك قصائدها إلى مشروعات تعيش به وشرا الأمة لشي لحوك مشاريعها وأحلامها إلى مجرد قصائد تتعنى بها، فإذا كان هذا حل ما يحسا الشعر من يحج دسوا لي أن أقول لبا أمة تعيش على الوهم وأن أزعج عندها أن لشعر هو حقاً أليون الشعوب



سلك فيه بعض رصلاء العواد طريقاً اقل غنياً وأكثر هدوراً ومهادنة وشُعل البعض لأحر يمشاعن لعيش والوظيفة الرسمية، واصل العود مشاطة الكتابي، شعراً وشراً ومفالات ظل يواظب على نشرها في الصحافة، ويبدو أن كتاب (حواطر مصرحة) بما جمعه للعواد من شهرة، وما أثاره حوله من منجبه قد رسه له الطريق الذي كان عليه أن يسلكه، إذ لبس من السهل على العود الذي عرف به صلابته ربه، وباعمره يومه وفجره بها، وعرف باستماتته وإصراره في الدفاع عن أفكاره، لبس من اتسهل عليه أن يشرجع عن أسلوب وفكر عرفه لباس به، واحيود من أجله مهمه كنده ذلك من ثمن.

لن طس عي معرفه عنك فهو ليس كدب، بعد لا يقبل من مكاتبه في بـحت كـ أي صفة بـ رد مطبق عـ منه حـرين له أكثر مما مطبق عـه لـ فـم هـذا أن مختلف مـ عـب دأخلاب، لكني أعتقد أن محمد حسن عواد قد بدر نفسه لثقفاء بدور محسيري في التحديث كـ صوف به شد الأمان بعد به أن سعاده شعر عده أنه قدره لدي لا يستطيع لـ نـ بواحيه وان ثلثس به عـبه لـذا كان حريصاً كل الحرص على لقيام به وإلى آخر عمره:

لم يارب أنت علمتني الشعر وطوعت في بناني السراعا  
ولماذا أمرت موهبة الأـ داب توحى النمو والإبداعا  
ولماذا جعلت مني جريئاً وصريحاً وناقلاً ما استطاعا  
ولماذا إذا أنت قدرت هذا قد جعلت المجاز بهوى الضياعا  
ولماذا قدرت للقوم فيه أن يكوئوا جلامد وتلاما  
لم تقدر بي السكوت على الضيم ولم ترزق الهلاد استماعا<sup>11</sup>

والنلاحظ أن العواد وعياً منه بهذا الدور، استعان بوسائل إقناع



معيدة سميها مؤثرات تساعد على إيصال رسالة في إصلاح إلى جمهور الناس وسأهه في اتعاهم بها ومن ثم يميها وشاعتها في المجتمع

وأحدى هذه الوسائل حديثة عن نفسه، والكيفية التي ظل العواد يصف فيها شخصيه وما يصفيه من أهمية ومن أثر على كتاباته اشعرية والبشرية.

يقول عن مواهيه في مقدمة ديوانه (البراعم) ولدي يسميه بـصاً (بقايا أساس) بن عدم قدرته على لحفظ وبعضيه لعمية المهم في المدرسة هي: «سبب وسويه في كثير من دروس المدرسة، كما كانت هي وجهه فكري سبب حربي من لا يسه وكان في ساح حربي على طريقة لمدرسة التي حرف سحر قبل أن اعرف نظم الشعر، ربي رجب فهدوس (أبولون على طريق سحر، وسحر لا من شيو، غنظ، تسفيد،<sup>42</sup> ويقول (بولد علقا كتاباً في شعر) في حرف ربي سفي أو في العقدة أو في بعض دروس حسب سنة أكثر، ركبت من غير موهبة لغوي والسبر رحدة مشطرا، سوب، روكد، يد، د على صفة التمرد عنده ولقوة على منهج التعليم في مقدمه كتابه خواطر مصرحة وهو يتحدث عن الجزء الأول منه الذي كتبه (في ثانياً عاماً سنة 1344هـ، 1926م، وكنت أستقبل لسنة العشرين من حياته وكان أسوي في سرب لتعلمه الثائر على منهج تعليمه<sup>43</sup> وعصي العواد إلى لقول بأن هذه الإحساس بالسرد والثورة لم يكن حديثاً بل كان يعاينه قبل ذلك بعشر سنوات أي عندما كان طبعاً في العاشرة، وأصفاً نفسه بأنه طالب كان يصبق به مقعد الدراسة، كما يصبق به أكثر مدرسيه لجرأته وشدة فكره وصراحته أمام الكبار<sup>45</sup>).

أما إشارات ما كان يكتبه من شعر ومن سحر وأسطويه، والأثر الذي



ويدعيون ملائكة الصمير، ويتحدون شياطين العفلة والحمول  
والاستهتار»<sup>١٨</sup>

ويصف تجديد في الشعر والأثر الذي تركه بنو لشعر» (وسجل  
هو أن بعض أصدقائنا المجاهدين في الأدب جاهدا في تجديد الشعر  
وتصحيح نغمه ومقاييسه واستطفا أن يوجد بعض شعراء هذه البلاد  
بدواسن وأمثله شعرا إلى الطريق القبيح الصحيح وقد اس يذهب  
كثير من جوانبنا لشباب، وقارب كثير من لسيوح ولكنهم أو بعضهم  
على الأقل من طبقة الأدباء أو القراء الأذكياء عادوا لساننوا بالتجديد  
ومشرو في مركبه صامس»<sup>١٩</sup> في مقدمه مع محمود سرب في ديوان  
أبولون، سير من كبير من سلاسل والشيوخ سائر بهذه الدعوة  
التي أصبح مثلها الأعلى كتابي خواطر مصرحة)<sup>٢٠</sup>

ويرى محمود ان قسطة احول سادس رهي من : بن شعرة،  
تصف وتعبر عن هذه الحركة الجديدة لث ساعها وكان سار لفريدة -  
فيما بقور كسر على عدد من الشعر لاس كس فساد سائرين بها  
وعلى صوانها مثل عبد الوهاب شي. محمود عارف. عباس حلواني.  
محمد علي يا حيلة وحمزة شحاتة وحسن فقي وغيرهم).

وشير إلى احتفاء الأدباء والكتاب بكتابه (خواطر مصرحة)  
احدا : سشائنا لهذا الصان يتعهد بطياعته على حساب الخاص. ومحمد  
عمر عرب يعلن أن السه التي ظهر فيها الكتاب (1924) هي أبرسة  
في حياته الأدبية وميلاد مجده جديد في تفكر أما الشاعر أحمد  
إبراهيم لعراري فقد امتدح فكرة (المتج لمسبح) وكذلك فعل محمد  
سعيد البسودي. ومحمود عارف. ومثل ذلك - كما يقول لعراري (اب  
معه لأح الأستاذ عبدالله بن إدريس في كتابه الحديث (شعراء) عبد

المعاصرون) حيث انفعلي بالفكرة تلقائياً فأخذ بروج استعمال الرمز الذي  
 (ضعاه) (11)

والعماد يتحدث بعمر على ان طياعة البصيص اعماله بما هي  
استجابه لإصرار الآخرين ورعيته (وقد أصر كثير من أصدقائه الأبناء  
في داخل البلاد وحارحها، وبسببه كثير من أصحاب الشعب، وأصحاب  
المركز في الدولة والأمة ن يظهر لما ديوان مطبوع ولكنهم احتسروا في  
شكله وحجمه ومحتواه) (112).

[illegible]

وفي رده على كاتب اسمه صلاح الدين حلاوة نشر رسالة مفتوحة للعواد في صحيفة سودية يعبر العواد فيها عن مكانته الأدبية والثقافية قائلاً (أرجو يحتفظ في أصحيرب بعدة رسائل من الأدباء، و محررين و طلبة على اختلاف مراحل دراستهم يافقوها فيها، ويسألوا عن المذهب الأدبية المحدثه، وعن رأيي في شؤون الفكر والاحتفاء) ١٤١

وحيد لمراد في ديوانه فامس وطلّاس شهادات ومقالات عدد من الأدباء وحل الملكية خارجها تشديد به وبأدبه وفكره. جاز في سبع وعشرين صفحة، مسهر محمود صالح شطرا عضو مجلس لشورى بدار وعبدالله عبدالحام، وأحمد عبدالصبور عطف، ومحمد عالم الأتباعى.

ومحمود عارف والدكتور أحمد زكي أبو شادي، وسعيد مرنسي الخميني من صحيفة (الميراث) البيرونية عام (1951) إضافة إلى رسالة مختصة من لفتنانت بأعمال الوزير المعارض البريطاني في المصحة يهينه فيها بجائزة فاز بها العواد في مسابقة للشعر (15).

وقد تعددت مفردات الإشادة بالعواد في هذه الشهادات والمقالات، فهو صاحب المدرسة الفكرية الكبرى في التجديد، وسلوة لكتابي رائع جداً تتحداه الرمضات الفلسفية التي تصطبغ على نأجه روحاً من الفكر العالمي ولري المسقيم (وسع الفه الأدب بحياة هذ لعقري البارح، (ومحمد عواد دب عريق)، أهدر عثاق الأستاذ العرو ان كرس مبتكراً مجدداً، دب عمو، دب حري، هو كاسه حري سكر من ليعبير، وأون كاتب حري نو للتصريح بحواطره وحلجابه عسه، بكر تفكيراً صبقلاً لكن لاسعالي ر نعر - لسه به حيل عابه عصب الأول أو لأستاذ منه نطحا، د سحر الحث ليه، اعني شجند وهو من أولئك العمر، مؤهده من محسن عه كارهه مني ركوز به من عجز سواهم و كسه، وكات عفه سكتنه حبه عر حذ رمحسات لبدعية ثقل احصته، ثقل حتى جاء لشاعر محمد حسن عواد دعظم أغلال الثمر المصعة).

هذا هو العواد في نظر أصحاب هذه الشهاده في كلمات موجزة، كان العواد يحرص على تسجيلها، وتوثيقها في دروسه، لإعطاء شعره أهمية أكبر مما تنبئ لفارسي العادي، وعنده هو مكانة خاصة بين أقرابه من شعراء الحجاز يستطيع أن يعجز بها عليهم، هذا من ناحية، أما لمانية الأخرى فإن إداعه هذه الشهادات على الناس تسهم مع تعظيمه هو نفسه وإسباغه صفات الإبداع والتجديد على أعماله وما قاله عن أثر تلك الأعمال على غيره من الكتاب، مثلاً رأينا في صفحات سابقة

وعند العواد إثبات ذاته وإبرازها كأديب وشاعر ومفكر، وقد دُعي لكي يصل رسالته إلى لاسي، عمد إلى بث آرائه وما يعتبرها فلسفته في أماكن متناثرة من كتابه خواطر مصرحة، وبين شباب دوريه ومقالاته في الصحافة ومن أكثرها ما يتعلق بالشعر والأدب عامة ووظيفته، ويكاد يجمع بينهما تأكيد العود على أهمية الشعر ودوره في الحياة فالشعر اقود سحرية تدفع بالحياة إلى الأمام والشعر حجر يبدد الظلمة<sup>161</sup>، ولشعر الفصحى يجب أن يكون تعبيراً عن حياة وتصوراً للحياة ودقاً للحياة أسمى<sup>171</sup>.

وتتداخل تعريفات الشعر ودوره في الإصلاح مع ما يسميه العواد مقبوس الشعر مركبة على صفة من يطلبه فاسع مرشد بالحقيقة ومنطق هبها<sup>181</sup> والعقل هو طريق الاعتدال إليها<sup>191</sup>.

ويؤكد عواد على أن الشعر يجب أن يسبح بحمد الله على النهضة وأن يرتبط بمصالح المجتمع، أن يكون عامله من سائر سائر هذا النوع من الشعر الشعر المصري الذي استدعى الشعر الذي يعيش فيه ويحمل اسم رسالته وهي الحرية الفردية، واستشرى الفرد بالحقوق والواجبات، وإخضاع المواقف لخدمة الشعب ونفعه وعيه وقبذته إلى مستوى عال لمعرفة حظه في تقرير مصيره<sup>201</sup>، وعندما غاب على شعرا، المحجور تقليديه مضامينهم الشعرية، أحد يدلهم على الموضوعات التي ينبغي عليهم الكتابة فيها وهي الوطن وحاجته المادية والمعنوية، والأخلاق والعادات والحرية، والعرب وما يتطلبه اللقاء من صافته واستعلم منه وأحيراً الحياة كلها بما فيها من خير وشر<sup>211</sup>.

كان لابد للعواد وهو يتحدث عن الشعر وأهميته ووظيفته في الحياة والمصامين التي يجب أن يطرقها، كان لابد له أن يتحدث عن



محاثة كان العواد قد بحث بها إلى ثريا قابل، وسوره السعد وهيد باعتقار  
وغيرهن يدعوهن فيها إلى الاشتراك في عصوية السادي بجمده ويبيدي  
مستعداد السادي بطبع أعمالهن الأدبية<sup>27</sup> كما أن دحوله في حصومة  
شديده مع عبد الوهيد الربيع وحسن فرسي بشأن شاعريته ثريا قابل وديوانها  
(الأوراق الباكبة) مما لا يحصى على احد.

والواقع أن قصصه المرأة كانت جزءاً مهماً من مشروعه السويدي في  
الكثير مما كتب أو نظم، فقد دعاها للمشاركة في نهضة الوطن، والأخذ  
بأساليب لتربية الحديثة، وطرح معتقدات الماضي والثورة على الحجاب؛  
أوررحهن بأنهن لا سادي الرجال هذا الحجاب لدحمل على عادات  
العرب وعنى مبادئ نسى لا يدعوكن إلى سرج ولكن يدعوكن إلى  
الانطلاق في سدر كنود الشريفين سعدن حد في حجاب فهي  
مجردة عاده نسب من من "نور" ش "نور" بعينه في رسل الاملاام  
لم تعرف هذه القصص لقصته به س ك حد لربما مصمومة  
بالأسرى من نسا عنهن س ك ن س ك ن س ك ن س ك ن س ك ن س ك ن  
مجهولات فلا يعرفهن الآخرون<sup>28</sup>

وعندما طرأت بعض التغييرات في ثقافة المجتمع، ولم يعد من  
المسوح به ثارة مثل هذه القصص وأصل العواد بشجيعه للمرأة للكتابة  
باعتبارها علامة على التحرر والهضة، وعندما حب لشعر لمشور  
مصطلح (شعر) أشار إلى أنه قصد به ذلك النوع من الخواطر التي عرف  
بكتابتها عدد من الكاتبات السعوديات.

وشبك العود في حصومات أدبيه مع حمرة شح به وعبدالقدوس  
لأنصاري وغيرهما، وربما كان في بعض الأحيان يقتعل الخصومه كوسيلة  
لإشاعة رائته والإشادة بسمه وبأرائه وأثاره وأسعراص معلوماته،  
والتعاضد على مكانته الأدبية وأعلامه، الفات والتقميل من شأن أنقرنا،.



وقد عترف العواد بأن حلالته مع حمزة شحاتة كان بسبب سوء فهم<sup>329</sup> وذكر لأتصاري أن الخصومة مع العواد كانت نتيجة خلاف لممارس الأدبية ولم تكن حول قصبه حمزة<sup>330</sup>. ولعل مما يؤكد هذا أن معارك العواد كانت مع أديبا يعاصرون مجديدي، ولم يعرف عنه أنه دخل في خصومة مع رمز من رموز الشعر التقليدي في المملكة مثل أحمد إبراهيم الغزالي أو قواد شاكرا، أما موقفه من شوقي فهو نتيجة بئس بالقدرة فيما يبدو، ويظهر أن العواد يؤمن أنه كف كافي خصم من لثبات المجدد، كلما كان ذلك ادعى للتجدي وإنشابات الوجود وهو أمر بعينه لمود ويتطلع إليه دائما.

والسخرى تعود في بعده، في هذا الفكره، سالبه عدة جمع بين الهجاء والسخرى لمقصود واحد، والتأثير بها هم صلب لشعر الحجازي لتتبعه به منه نكره، روحه من عصفاء لدين في الحجاز، يدعي كنهه، سخره من البلاغة والحو والخرق.

أين أفكاركم وعقولكم

أليست موجودة في رؤوسكم

لماذا خلقت رؤوسكم

هل خلقت لتملئوها تباً ونشوقاً

وتضعوا عليها عمامة عظيمة وتلصقنات حوزانية<sup>331</sup>

وكان يردد مفردات معينة بصفة مستمرة ومتكررة بقصد تكريسها في ذهن القارئ، ليربط دلالاتها بأدبه وفكره. وكانها صفة دائمة في كل ما كتب، وما يعتبره هو سمة للأدب والفكر لسجدي الذي ينظر له رمز هذه المفردات كلمة (حرب) ومشاعنها التي كان يستخدمها كثيراً في وصفه للأدب والفكر لطيفي، ولأدب - لطيفيين بل هي تتجاوز ذلك

لتصبح فلسفته حياة فالحرية عنده تتعدد فهي الحرية الفكرية و لسياسية، وهي حياة الديمقراطية و لعدل و المساواة و المعيير الحر، و تحرر الإنسان و استغلاله من كل قيد حتى أصبح نموذج الإنسان الحر من أهم مبادئه التي مجدها و احتفى بها في كتاباته الثرية و الشعرية.

اما المفردة الأخرى التي كانت شائعة عند العواد و عند كُتّاب تلك المرحلة فهي مفردة (عصري)، وهي تقابل اليوم - كلمة حداثي، وقد ردت كثيراً في مقالات صحيفة (صوت الحجاز) وفي مجلة (المهمل)، ووصف على غلاف كتاب (وهي الصحراء) عبارة تصفه بأنه (صفحة من الأدب لعصري في الحجاز)، وقد ظهر هذا المصطلح بالمعنى نفسه، وفي الفترة نفسها في كتاب عدد من مجلة (لهرية) في ذات باب النهضة حتراسة مع يد سب في المصلحة، (بمربية السيرة) من موسى<sup>33</sup>، و الجرائد<sup>34</sup> ربيد - مضطج - يد في من مصر حب اتبع في زمن ما تهمة يد لها من لأ - عصري من سقندرين، دحانقن مثلاً هو حل كلمة حداثي في حد حسن مصر - مصر حتى يد سحر من شعره وبقوة يد عتري دلاً - يد - يد سم عصري ربحه يد عصري) والمهم ان مصطلحات مثل (حرا) و(عصري) كانت تتردد كثيراً ككتاب العود، وكانت من أدوات التي حرص على استخدامها والاستعانة بها لكي يفرق بين الأدب والفكر الذي يكتبه وينظر به وبين السط التقليدي الذي كان سائماً آنذاك.

صمة أخرى في العواد لم تكن عند غيره، وتدخل في باب المؤثرات لسي ذكرها وهي انه دائماً يشجع التطير و لتطبيق نظر للأسطورة و دور في الشعر، و نأدي بوظيف الشعر في نقد الحباد واعتباره وسيلة من وسائل النهضة و الإصلاح. و تبنى قصة الشعر الحر وقصيدة نثر، ثم أتبع عمله هذا بالممارسة و بالتشبل كما ينادي به وها هو يخصص جزءاً كبيراً

من ديوانه (الجزء الثاني) لمصوص يسميها شعراً مشوراً ولا برعم أن العود قد نجح في تطبيقه لما نظر له لكن صفة المجرب هي لشي فيه عن غيره، من ياب، جيله، وتروله ليوم مرلة لمرر الشامع في تاريخ لأدب لعودي في تعنت عقله، وفي رؤيته لطبيعية وإحلاصه لأرته رعيادته.

والواقع أن هذه الورقة لا تدعي أنها تحصى كل ما يرى أنه دليل وشاهد على رغبة العواد في تأكيد حضوره في الساحة في صورة فيها الكثير من التميز والتفرد عن الآخرين وهي كلها - فيما تعرضه هذه لمداخلة - مؤثرات اقناعية مثلما اقترحنا من قبل - بقى - يقول في النهاية وبجهد - - بعض من مميزات العود - بعض تدب في هذا المحي فهو عند سبي صدارة الأور - هو طر مفرجه - كان يعرف أنه قد يعترض عند نفعه - سبب تدفع يجره على يقول - لأنه كما يقول العود - لا يسج في مدحه إلا - نحن - هو مفر مفرح بها، أو مصرح بما سبب - لكن لا بأس بعض - سبب - يشرح (الدور العربي)»

وبالنظر في عناوين دواوينه ترى أن العواد لم يتأثر بموجة العاوس الرومانسية المحالمة التي كانت تطبع دواوين تلك الفترة، وحذر لدرويه عاوس هي سبب وحده مثل (اماس وأطلان)، ابتداء اماس أو لبرعم، (كيان جديد)، (الساحر العظيم)، (في الافق المنتهى)، (رؤى أبولورا) و لاحتلاف هذا ليس من كون هذه العاوس غير متأثرة بالعاوس الثانية بدت وإنما أيضاً في أنها تحمل من الدلالات ما يعبر عن المشروع لتسويري والتجديدي وما يبين عن بُعد وأهدائه، التي ظل العود يبادي بها طيلة عمره وعلاقة هذا المشروع بالشعر الذي كان لعود يرى أنه عامل من عوامل النهضة.

## الختام:

هذه قراءة مستحصرة لعواد من خلال العواد، وبأسلوب لعواد عن خلال الاقتباسات التي مر ذكرها فيما سبق من صفحات وهي في لوقت بعينه قرأة أولية سطلق من الاعتقاد بأن العواد كان يؤمن بأنه يحمل رسالة توير وتحديث لا تقف عند حد حقل لأدب والشعر، بل تتجاوز ذلك إلى غيره مما يتصل بحياة الإنسان عامة ولأهم من هذا هو صراره - طيله حياته - على الاستمرار في أدب هذه الرسالة، معتمداً على أساليب هي من صفاته وحده، لتعريف مشروع التويري والحداثي وهي التي سميت في هذه الورقة بأنها مؤثرات محجورة في المقام الأول حول شخصيته، وما قاله وكتبه عن نفسه من صفاته بغيره، تميزه بها، في كتاباته من ذلك السبيل في النظر، صاعداً من رصده الذي عرف به بغيره، تميزه بالموافقة من قصبات كثر، سدت في مؤثرات لإقناع عند محمد حسن عواد، وهي أساليب جعلته يهر في لدغاة لنفسه وتقديمها بنسب بغيره بغيره، في ذكره، ربه الروح والسياسة، وبقول ومن ثم البشير، لا من كتاب الأدب محمد بنور مصححة، في ذلك وكان بحياة الأدب بغيره من رصده بغيره، كان بغيره، وهي هذه العصر من يتصف بهذه الصفة بغيره لظرف، فإن لعواد ألقى أن تتسامح معه، فتلك صفة كانت من وسائله وأساليبه التي توسل بها لتوصيل رسالته للجمهور الباس فراء، ومتفقين، كان العواد وسقط أكثر لرواد تأثراً في جيله ولاجيل الذي تم، وسيلو بسبب هذا المرج بين الأحرار والأفعال والموقف الجريئة، وكانت مد ومنه على الكسبية في لصحافة هي لفظة الذي أدام عن طريقها علاقة مسمرة مع قرائه وجمهور له هذا الدبوع والانسداد، والسأثير، والسب، لذي لا يتخيلو، بقول « وسعدنا جريدة صوت الحجاز لشر الرسالة أو على الأصح لتعريف نشره »<sup>35</sup>

## الهوامش

- 1، ديوان لعواد، ج 1، أماس وإطلاس (مطبعة نجدة مصر، القاهرة 1978)، ص 35
- 2، المصدر السابق، ج 1، الرباع، ص 4
- 3، محمد حسن عواد، خواطر مصرقة (مؤسسة المكسي ط القاهرة 1961)، ص 23
- 4، المصدر السابق، مقدمة، ص ج
- 5، المصدر السابق، مقدمة، ص 6
- 6، المصدر السابق ص 16
- 7، المصدر السابق، مقدمة، ص 6
- 8، ديون محمد ج 2، رضى بزور، ص 240-241
- 9، المصدر السابق، ص 6
- 10، المصدر السابق، ص 249
- 11، خواطر مصرقة، مقدمة، ص ج
- 12، ديوان محمد ج 1، أماس وإطلاس، ص 35
- 13، ديون محمد ج 2، رضى بزور، ص 12-14
- 14، خواطر مصرقة، ص 16
- 15، ديون محمد ج 1، أماس وإطلاس، ص 74-88
- 16، خواطر مصرقة، ص 30-31
- 17، محمد حسن عواد، مسائل اليوم (دار الجيل للطباعة ط 1، القاهرة 1982)، ص 126
- 18، خواطر مصرقة، ص 31
- 19، ديون محمد ج 2، رضى بزور، ص 356
- 20، ديون محمد ج 2، رضى بزور، ص 352
- 21، خواطر مصرقة، ص 51
- 22، مسائل اليوم، ص 130
- 23، محمد حامد المشعل، محمد سعيد بنعشني، درسات فكرية، بيروت، مطابع دار الجيل للطباعة، القاهرة 1980، ص 323

- 24، ديون العود ج 2 روى بيوتون ص 311
- 25، ديون العود ج 2 ص 9
- 26، محمد سعيد الباعشن، العود وهؤلاء، دار الورى للطباعة والنشر، القاهرة، د 1421، ص 242
- 27، المرجع السابق ص 448
- 28، ديون العود ج 2 ص 374-375
- 29، دراسات فكرية ص 328
- 30، المرجع السابق ص 30
- 31، خواطر مصرقة ص 32
- 32، خواطر مصرقة ص 31
- 33، دراسات قى بشرى نعيمي، فصحة ج 6، معجم سفيان مشعر، العرب، لفافين، الكويت، 1995، ص 117
- 34، المرجع السابق ص 144
- 35، ديون السيف ج 2 ص 132

\*\*\*

تقوم هذه المقاربة على فرضية أن  
التجديد الشعري قد ولّد أسئلة وطرح  
إشكاليات وأدى إلى صالات ما كانت  
تحدث لولا وجوده

وأحد جوابات ثقفة التجديد يكمن في أنه  
يصعق الذات على مفترق الأسئلة، هذه الذات المحتارة التي تريد أن تستقي  
لثرائها من جهة، وألا تكون خارج عصرها من جهة أخرى، وغير بعيدة عن  
وتعها من جهة ثالثة، وفي هذا كله حكمة للمستقرات قد يؤدي إلى  
تعميق الوعي وعدم الحرمان من الوعي وهيبته بوجوده من الانساق/  
المهدج..

ما سرُّ هذا؟

لماذا تفرط فيه؟

لأن السعي إلى التجديد قد شكل معضلاً رئيسياً من مضاعف  
تفكير الشعر العربي، فحدثت في الشعر معضلة لا سبب لها حية وخارجية  
منها رغبة كثير منهم بالمساهمة في نهضة مجتمعاتهم، إضافة إلى ظن  
لراغب بالانتماء إلى التجديد بأنه هو الطريق لتحقيق أحلامهم الإبداعية،  
وهذا ليس غريباً عن محتومات يستمرون إليها تبحث هي الأخرى عن  
مخارج لما أزلها، وأجوبة عن أسئلة وجودية تنتابها.

إن مسألة بعض الظواهر الموجودة في الشعر السعودي الجديد  
وتحليلها بعد ضرورة انسجاماً مع فهم البعد لطبيعي بأنه وجهة نظر  
معللة في نصوص أدبية تحاول هذه لوجهة أن تحلل وتفسر وتؤكد في  
سبيل كشف أكبر قدر ممكن من دلالات النصوص وعلاقتها بسياقاتها،  
وجوانبها المحيطة لكي لا تتركز على المحيط بل لتحمل المحيط أحد

مراحل قراءة ما تواتر من الظواهر - (على أمل ألا يرجع من هذا الطرح  
شرطة المناهج (اللقوية) لأتينا سنحاول أن نعيد بما يحرموه)

والحديث عن ظاهرة شعرية يقود إلى قراءة بعض معالم هذا الشعر  
بعمامة، يمكن أن تكشف الظواهر بعض الدلالات العامة مما يمكن أن يتحد  
معانيح لقراءة القصوى، وبخاصة أن تجارب معظم الشعراء الشباب  
الساعين إلى التحديث لم يقرأ ولم تمل كثير من ظواهر شعرهم القيمة  
والفكرية ما تستحق من العناية والاهتمام.

وتعصداً اختيار نماذج من منطقة محددة هي (تبروت، بمرود لظ  
الذي يصدقه الواقع بأن القدر العرس لتطبيقات غالباً ما انشغل بتجارب  
لرود أولاً ولاستمرارية كبر من سببه يعمل على تجارب  
الشباب أو المناطق غير المكونة إعلامياً...

ولكن في بمرود أو تجارب شعرية مدر سطحي بهشت  
فكاراً ما انشغل في تجارب وحركة شعر الصمودي كان لابد من  
محاولة نقدية على سبيل من الملاحظة مع بعض اتجاهات النقد  
الجريسي ولكن 'مع' من بحث في بمرود من اتجاه معينة حول  
مفهوم التحديث وحتلات المقدره على القصوى فيه، وتباين الاستعدادات  
التي تتاح للتجارب دون فصل تلك التجارب عن محيطها الوطني  
والعربي والجبلي، مستفيداً من ذلك من بعض الاتجاهات السابقة التي تحصى  
لشعر الصمودي والعربي الحديث ونظرية شعر ومفهوم التحديث.

وما اختيارها هذا ليعود لهذا المبنى إلا لظن أنه أكثر تعبيراً عن  
الحالة التي تعيشها كثير من تجارب الشعرية الشابة في المملكة، ولأن  
العنوان جزء من المراكز الثقافية المكون.

وهاهنا قد يكون من المفيد أن نشير إلى عدد من المصطلحات الحادة  
مع مصطلح التجديد من مثل المعاصر والحديث والتجريبي والحداثي وقد



عمد لدى لبقه الحرب معاني ودلالات متعبرة متبدلة وأحياناً مساقطة، وما يعينها هذا إنما يمد بالتجديد محاولة الشعراء أن يطوروا في دواتهم الفنية وطريقة النظر إلى موضوعاتهم ويعيشون عمره بحيث يشعرون بالتجديد أو يحسيون عليه بعض النظر عن انعكاسه بالإنجاح الذي حالهم لأننا ننظر إليهم بحسب ما فعلوه وليس بحسب ما كنا نتمنى لأن أحد مفاهيمنا معرفة ما احاط به ذلك التجارب من مناعب ومآرق ويجدر أن نؤكد على الفرق بين الخدائي والتجديد فالخدائنة الشعرية هي أحد معانيه رفض «المروج القار» ورفضه في الوقت نفسه أن تكون بديلاً لها لمروج، (كي لا تنفخ) وإلا وقعت في تناقض مع مفهوم اللحظة بما فيه من تحد وتنازع ورفض للأبدي والمطلق<sup>3</sup>.

والشعراء مصطفحات أنبياء في سياق تاريخ لا بد على أنها تعود لتصفية نهجها في مواجهة الآلات تعب مع غلاب يمكن أن يصوي نخبها من أسسها من حل غروب وهم ما جاء إليه في استعمال هذا المصطلح مع مناعب اختلاف درجات التجديد من مدرج من التجارب.

وأن نجعل الفتنة مدخلاً لقراءة تجارب متشعبة بالتجديد الشعري لا يعمل أبعد مما يوحى به المصطلح...

قد لفتت في حدودها للعبية ندى على معيين متصادين في لأن فلسفه الانسحاب بالشئ، الإعجاب به والاستهتار به، امتثال بالأمر مشهوره وأعجبه وافقت بالمرأة تولد بها.

والمرء يفتي المرء ليحولته عن ربه ويرصيه في شدة ليعتبره وفتنة لصدر وسوسه، وهكذا نجد أن ما سبق يحيل إلى الاضطراب وبطلنة الأفكار والتجديد يتم عن حالة نفسية وشعرية وفكرية تجاه ما يحمر في النفس<sup>3</sup>.

واستعارة مصطلح له ما له في الذاكرة الديمية والحدائية والاجتماعية معاصرة تيعني التذكير بزاوية من زوايا الرؤية إلى التجديد غير أنه لا يقصد أن يحلّ الجديد ورّاً، بل قصد التأسيس وحده لحيرة التي أورثها التجديد لشعراء الشباب بخاصة أن مفهيب التجديد ليست من المفاهيم لسائكة بل المحولة من عصر إلى عصر، بل في لعصر نفسه، وهو في لمجمل يعني هر قار مسرح الإتيان بأفضل منه وربما سبهم في إثارة إشكاليات فكرية و اجتماعية أهم منه هو نفسه كمصطلح بقدي

وفي سياقنا تتحدد فئة التجديد في مجتمعها العربي منذ ما برز  
على القرن، وقد نتجت عنها نتائج لم يستطع اليومسا هذا، وفي طليعتها  
الكثير من الآراء - ليس لاسر - عنده ولا حتى شبيب الأفاق - لا  
تزيد من هذا الانتشار. وذلك التحيط ..

[illegible]

فالاتصاف بالجدد راجع إلى عراك ثقافي بات يستند شعرته من  
تعلقه به مهر سما، للمستقبل. وليست شعرته أحادية عن تعلقه بالماضي  
وإخراجه على التقاليد الشعرية/ عمود الشعر فقط (مع، منبه، إلى تعبير  
مفهوم عمود الشعر لو حاولنا تحرير المصطلح من التقيد بالمعنى  
التقليدي) ..

عالمية في التجديد حاسي لدى كثيرين، غير انما يجب ان يتحلى  
إلى ان التجديد ضرورة في بعض ماضي الحياة في تقويمه طبيعته أو سوى  
ذلك إلا أن التجديد في الأدب محقق لأن الهوجس والسواي لجديدة  
لأدبية لها متطلبات لابد من مواكبتها ومكافئتها فهي ليست شعراً بعينه  
كأن لا يحد تجديداً في الشكل و بهوته في المضمون، ولا يزيد الوقوع في

دائرة الثنائيات المتقابلة التي لا ملقى، بالمجديد في الشعر له شرطه  
لرماسي والمكاسي، وهما بشير إلى أن الصبح عبد الراعيين مهم كي  
يصبح لهد التجديد هوية لكن هناك ضرورة لعدم اكتفائهم بالرغبة، بل  
لا بد من قرنها بالثقافة ..

فالتجديد تعميم للرؤية ولابد أن (يسبح من هاجس رؤوي يتجاوز  
مجرد الرغبة في لتجديد في لشكل وتسوية إلى البحث عن شكل يتسع  
لهمومهم (الشعر، ١٠)، ولا يصح بالتعبير عن 'يقاعهم وبصهم لمتور'،<sup>١١</sup>

ثمة معانيح ورؤي يمكن أن نستبر بها لتكون مداخل وأدوات  
وشرارات بعد سب في تلك هي عاتق، ثم سرب نفس أن يعبر عن  
نفسه بالطريقة التي - بدوي - في - مكانه - لعدده في الدلالة  
والقراءة هذه المعنى - حصن اشكاله - لتجديد - - - - -  
ذات بعد - فكرية - نفسه - ونظرة - ثمة - المقادير - التي - بحسبها - أبعاد  
لمجتمع - واحد - - - - - - - - - - -  
والإشكالات التي - - - - - - - - - - -  
المشغلين بحركة - لتجديد في الشعر العربي عامة دون أن تعد تطور حديث  
للتعويض في الغضايا بل بحسب تأثيرها في النصوص من مثل لهراب  
إلى المستعمل الذي لها إليه شعر - كثيرون ظنا منهم أن أفضل عيش في  
الحاضر ومتابعة له تكمن في الانتماء للمستقبل وفي معنى تجديد  
لسرورة الزمن ثمة محاولة لتجديد بعض معالنه ومن هنا وجدنا الماضي  
والحاضر والمستقبل، وقد ررعت قراءات كثيرة في الشعور لجمعية للأفراد  
في لأمة التي يعيش أن الماضي سرات والتراث بثرة همومنا ومشاكل  
مثمنا دار في ظلد كثيرين أن التراث هو مخلصنا ورمز أصلنا وبقا

وبأني هذا كله في سياق مواقف ظاهرها رماسي لكنها تعبر عن

حالات فكرية لها علاقة بالموقف من التراث بما أنه ماضٍ ولونف من لوقع بما أنه حاضر والموقف من الآخر بما أنه حاضر ومستقبل هكذا تقسم الأزمنة...

وسعت تجارب كثيره فكرية وحياتية الي البحث عن محليّ عن مهدي متطرّ بعدما طال انتظار المهدي الديني بهدف لتواؤم ولقدرة على لاستمراره أمام لعواصف التي تعصف بهم من كل حذب وصوب. وقد استنبد بالشعراء الحيرة، وحاصم بهم الأفاق بعد ان جربوا الانسرام بهيج وموثق لكن وحدوا أنه رائل لا محالة وله يقده لهم إلا السراب وأحياناً الحراب وقد سبب لكسر في شهر ب خدمه حل لأمر، لتدخل في أمة مثقلة بالمداد، سجد ان الاسمين يهزون من سطحيه من ماضي احرى، ومن سلازمه في بلاد أخرى ومن مجاهاتيه بذكره حبسية إلى صاهج أخرى. من مسهب في ربه احرى.

وقد يكتوي جزاً مما سطحي يمدخل في فسطيحه لسيوره، الحداثة، لكن شيوعه واستاره جعل منه ظاهرة جديدة بالمقاربة

ولعل وصح مظهر في الهجرة إلى مستقبل يكس في التربي يري التحديث ولتجريب ورصص الواقع والاشبات عنه ومعاداة التراث بسبب ويعبر سبب بهدف الخلاص وقد تولدت مقولات مفدية وديبة صارت شعارات ترفع كلما لرم لأمر من مثل حل بلا ابا. شاعر حداثي

لكن مشكلة كثير من التجارب أنها في فقرها إلى المستقبل لم تدرس آفاق هذا المستقبل وله تدرب الدرب لكافي على ليعرف فيه لأسباب عديدة. يكس بعضها في لاعتماد على مقولة سعلق بالاستسلام لوهج الموهبه. ومفهوم ابداع بالمعنى لتقديدي كما يجبر إلى مراقة كثيرة تورث لتجارب انشعريه مودنات صارة حيث يريد الدات ثبات داسي في

وقع سياسي وفكري واحتجاجي يراوح في المكان ويريد أن يتجاوز شرط  
لرمان وهذا جزء من تكتية فكرية ومقدية فالأشخاص يعيشون ويموتون  
ولا يغير شيء. فامهم وثيقى علامته أول لعصر هي دانها احره

وقد توافق لتهروب إلى المستقبل مع فقدان الشعر لحضوره حافظ  
عليه ماتت لسبح وبذا تتعاون السباق المحيط مع الجس المكتوب بات  
يجد من يقول ان انويه ديون لعرب وماها لسا في ورد مناقشة هذه  
المقوله لكن لابد من التاكيد على أن الأدب في المعمل بات يتعدى عن  
الواجهة أمام العيون البصرية مع التنبيه إلى أن هناك تبايناً في حضور  
وقد أصبح في عصر بلائمه لشر وهذا التعبير في المواقع ليس مؤامرة أو  
صراعاً بل هو. ليد يور ب سكر حربه بها ممر بها مع مسجرات  
مشاركة جداً

وقد تبرز هذه مع مستحدثات على صعيد لاسكن شعيرة هددت  
هويته ظهرت على سكن سدو - أبيتة غريب عمر ونفس بالأخر عدم تقبلت  
له يمكن ن سسب صر - لاسكن الشعرة ظهر لها عدم قبول الأخر  
بأنهم همزة مع أن هناك من رأى أن الثبات على الشكل الواحد  
والسودج يوجد فيه حس لفرده مبدع ومفصل بدوره بدو في اشعره  
لكن أرض الواقع غالباً ما رفضت ذلك وبدأ أن كثيرين من الصعب أن  
يتقبوا مفهوماً جديداً للهوية الشعرية إن علاقة بين الأشكال الشعرية  
شكلت عت على الحركة الشعرية بدلاً من أن تشكل عتاً بها وإثراً في  
مجتمع مثل مجتمعا وهذا ربما لأن التحديث والتطوير ارتبط  
بالأخر في ظل وضع أننا الحالي إذ أخذت تنظر إليه بنوع من الرمية  
ولذلك وهي الأمة المعنوية وفقاً لرؤية ابن خلدون وهذا ليس بجديد على  
كبة تعكيرها فالنظرة المعيارية غالباً ما أقننا بها وهي تحمل نظرت  
لكثير من الأشياء نظرة معيارية بعدم المهم لمؤمرسي للظواهر الأدبية لأنه  
أسهل طريقة في تعليل ما يحدث.

وتتعدد الإشكالات وتنوع نكس بعضها تظهر بوصفه خاصاً بالشعر، موضع الدراسة الدرس ربما يشركون فيه مع آخرين لكن له خصوصية في تجاربهم من ذلك إشكالية المركز والأطراف وهو مصطلح مستخدم من الفكر السياسي المسج في استراتيجيات العمولة ونوقش بوصفه مصطلحاً فلسفياً قرأنا يصلح ليكون مدخلاً لقرء الشعر العربي ونقله إلى النقد ليس بعداغيره بل وفقاً لما يناسب السياق هنا

يشكل لشعور بالانتماء مكوناً رئيسياً من مكونات الشخصية كونه يتمتع ثقة بلانها تؤمن لها إمكانية الاستقرار السليم

وقد ربط ذلك بالأكيد على الانتماء مع رئيس الانتماء قال وغالب ما يكون هناك شيء أساسي مصير عمده شعري حسب خاصية ولو صغر دور ذلك لوحدنا ان الانتماء لخطه من حول لا تفك تاريخاً ثقافياً به بار سميح شعبي بخته تأسيس ربرد لاهتمام مصلا عن جذا لانسب في لمصلحة مصده ما له هيروء كون ان حركة المجتمع له بعد مد على كس لحدس من لأكبر لغالبا الى لقياس نظر لحد يظه كس له عني هه مكن بوصفه كس من ركانيه ترى له ملاتيه لها وهه لانتماء جعل رتباط الشخص بالمكان قضية فردية لا مصدها حركيه المجتمع فكيف إذا سعى الشاعر للانتماء الى الثقافي ومعمره ان لانتماء للثقافي صعب في المجتمعات المعولرة على نعضه وليس فيها تقاليد ثقافية صف الى ذلك الى المدينة في الأطراف ولم يترك المركز للأطراف شيئاً

ان عدم وجود توازن بين النجاح الفردي والوعي الاجتماعي بقوه الى الإهمال الاجتماعي والتهميش وحده من يذهب للمركز بدل لاهتمام بخاصة أن الجارب الشعرية تعادي من هشاشة هيرتها وعدم رسوحيها وضعف وصول لاس إليها ورافق ذلك إهمال مقدي عاده ما يركز

على المكروم إعلامياً...

تولد قلق عسيف في حياة الشعراء الشباب أمام هذ التراكيم الإهمالي وصرف الشعر ، الشباب جهوده لمشارك ليس لهم فيها دسب وأصاعت عليهم فرصة مع تجاربه المريد من التصميغ من مثل معركة القديم والجديد والحداثة والتراث ولعلامة مع الآخر وفي الأماكن التي تعيب فيها شموع الحوار والمناقشة وتعميق الروي تبقى الرؤى حبيسة الدات وتكتمش الفرات على نفسها لتتحول إلى بوح دامي يقود إلى الشعر باصطفاهد له ب وتظهر آثار المجنوع لعكرية والسفينة والاجتماعية التي تلتقي بظلالها على نفس لتعكس انعكاسات شتى في أرجاء النصوص ، عابح مائه وشبابه رعبه نفسه لتصاب بعض التجارب في لجل سلمي لذلك بما يشبه الترحسية الذاتية الإبدعية أمام ما تفتته من تطوّر وسبق وصلت إليه هي وليس سواها

وقد ذلك في بعض مجيئاته إلى شعور بالتهميش في نفس دفع بعض لتعارب لريد من شعراء ، صناع ، مدسب في قاعه لا جدوى من البحث عن مخرج بعد التعذب مره مائه ليس وحده في الأزمة التي تعيشها تعكس أزمة مجتمع وعلى أمة براوح في مكانه منه ومن طويل وتكرر طرح أسئلة تائهة تبحث عن مجيب أو متعبر يخرجها من المراوحة والحمول .

لقد قادت كل تلك المؤثرات المعقدة بالتجديد مفهوماً ومهجاً إلى ظهور لمجليات له في قصائد شعراء منطقة نيول يمكن أن يطورها في ثلاثة اتجاهات يمكن أن يطلق على الاتجاه الأول منها ، القصيدة أنكتائية وهي تقدم التجديد بصوره الأكثر بكاملها تمثل حراً مهماً من آخر ، خلقه التحديث ولتجريب نظراً لأن كتابها يمثلون أنفسهم وتياراتهم وهم مصور لجهمي وسيف الجهمي وعلي ياراجي وعلي ادم على حثلاث صوت كل

واحد منهم وهذا البار يحالف المألوف كثيراً ويحاول أن يهيج نهجاً خاصاً وهو يتناول أفكاره بطريقة محتشعة وهو بعيد عن لمسجرح الحدائث بطرق شتى، ويقدم تصوراً مختلفاً عن العالم الذي نحيا فيه كقوله...

إن الحديث عن سحاب لهذا لنيار / لاخيه هو نوع من المعاطرة لأنه تيار يحاول أن يعلت من مخبرته الذاتية نفسها ويبعد عن مسجرحه مع كل عمل يستجده وهو بهما يحاول الانصياب مع الحدائث بمفاهيمها الأكثر مرونة وهو يمدى رقبته يتجرسته الحياتية والفكرية ويستعد عن الاستسلام للأشياء القارة والساكنة ويحاول أن يقارب شيئاً محتشعة من خلال حالات نفسية ومعنوية لم نعتد مقاربتها...

وبكسر سانسب لهذا النموذج بحربه سانسب له في مجموعته لاجرة نوافذ القيصوم<sup>5</sup>

الانجاء الثامن يكتسب منه جد نصيبه سر محزون أن توائم بين لتجده القصيد والطمس من إيكسبات كل منها ويمنحه كل من قاطمة الدرس سانسب حبها التي باتت معروفة من اعتماد على الحوار والإيقاع واستعمال لغة يومية، والحديث عن موضوعات معاشة

وغرمة العمري يخصصه التي تسعى للتحدث أكثر عما تسعى للتفليد، ويقع أسير أسئلة وجودية لها علاقة باليهود الوطسية وحالة التشتت ومع أنه يسعى لحشد كل ما يدل على أنه يكتب قصيدة حديثة إلا أن لتلقي لا يطمئن لهذه المشدودات ويبقى يشعر أنه أمام موضوع مشتبك بسجل له وله روح المحاولة ويستعمل لها السردج بمجموعة امرأة العمري المعنونة: تقاضيل ما حدث<sup>6</sup>

أما الانجاء الثالث فهو انجاء القصيدة الشعاعية التي يلمح عليها السمات المعليدية للشعر، والبيرة الخطابية والمعاجد المألوفة بلوالمصيح التقليديه ولينا، لعتد ولتقريره وفقدان الذهنه ولبعد عن الإبحا.



ويشمل هذا الاتجاه كل من صالح العمري ومحمد فرح العطري <sup>1</sup> ويشمل له مجموعة: أغني رجم أني لحمد فرج العطري <sup>2</sup>.

## الهوامش

- 1، د. طه مصطفى أبو كريمة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث ص 78
- 2، د. عبد الرحمن محمد القعود: إلهام في شعر جلال الدين
- 3، صان العرب: مادة في
- 4، د. فخر العظمة: مدخل في شعر العرب: بحث ص 67
- 5، نشرت عام 1422 في دجلة، العراق، على شبكة الإنترنت، في الموقع
- 6، صممت عن كتابي: لا بد من معرفة اللغة، ص 142.
- 7، صممت - في توك عام 1422

\*\*\*

«كل ما أخذ على العواد كان من انطباعه  
يقاس رنل».

#### منهج عصين ويدان

طبيعة الوظيفة التي على الخطاب أن يلعبها  
داخل حفل ممارسات شعر خطابية تجعل  
المسكنات الشعر قابلة لأن تصحق كلها فعلياً».

#### ميشيل فوكو

ثم مقاصدُ جبالٍ من عرباتٍ نالني شعر سمودي أو  
الشعر العربي في سمكه العربي سعودي من بين هذا أكثر دقة  
وحقيقة لا يرى سحر محنة مسألة الدقة شعر - ناسر بالدرجة  
الأولى بعد الشعر الذي أصبح في سمودنة يفتتها عراف إلى مياقه  
العام أي شعر نديين نغاسر محمد في حيز ن معرفة الأجيال التي  
اعتمدت عدة من المدارس لهذا الشعر تدح لخص لعمان لادن. لأنها  
تستعجب في لسان خصوصية خطابيه نوسر بشكل أو بآخر على تطور  
هذا الشعر. وتضعي عليه سمات خاصة، أو ما يسميه علي العميني «قدر  
اجمعيان» (الذي) جمع في بلادنا رمز المفسر وخطابه العقدي وباء  
المحافظة لأن المؤسسات لمحافظة قد كرست نشر رؤيتها التقليدية  
لمحاورة لتقديم ضد الجديد، ولمحافظة ضد الانفتاح. وذلك من خلال  
سيطرتها على المؤسسة التعليمية»<sup>13</sup>

وهذه الدراسة تحاول سبر أغوار مقوله الأجيال - التي ما فتئت تنمي  
مفهوماً وطنياً، وتحاول أن تقترح سقفاً متطوراً مصداقه لوطي - وإعادة  
ترتيب لمعارات المناظرة في ثنائيا القضايا التي كانت المقولة تجرّس على

تقديمها في حفاطة طويلة، وذلك بهدف محص موقع الخطاب الاجتماعي من خطاب الشعر المحلي، والعلاقة الجدلية بين الخطابين.

\*\*\*

يسند عبد الله عبد الجبار كتاب السبارات الأدبية في قنب جمرية العربية بالتأكيد على وجود (أدين مختلفين أحدهما أدب شعبي يتحد له شعب أدلة لتعبير، وهو أدب هي توي له قيمته المتارة من حيث أنه مرة صافية حياة الأعراب في باديهه، وثانيها أدب بقيدي لا يصدر فيه أصحابه عن مسهب، وإلى يتقلدون فيه غالباً أهل الحواضر من المصريين والسوريين والعراقيين)<sup>(2)</sup>

ومن لم يحس به يفسد سمعاً، فله السعيد ولأب الذي في طليعته لشعر

وهذا العبار طليعه بأن يكون له حدود، هي موقله لأحيال في الشعر السعودي، بكل حمله بين تفتح، فقه، وعمل إلى مجموعة من لقضايا. وتبكر عدداً من الآسنة.

وفيل لمرود للعبارة في وفاء لاحد - منجرب واحد من لأسئلة التي تشيرها، وهو مدام الشعر منفصلاً عن حياة الطبيعية لناس، بهذا يتصل؟ وما هي أسباب ومظاهر حد الاتصال والانفصال؟

\*\*\*

كان الجيل السابق من الشعراء حائرين أمام ما يلحونه من عصات الخصرة المعصرة، ويشعرون أن شعرهم التقليدي كان بعيداً عن ستيحيه وقتله، ولا يذهب إلى أكثر من لرصد السطحي لتأثيراتها. وبدلاً من بين الماضي والحاضر يتعزز في نفوسهم، فكانت عقولهم متلهفة ومستعدة لأي تأسة، خصوصاً إذا جاءت من الشعراء طليعة الشفاعة.

وما يتميز به من قدرة تعبيرية عن الحاجات الإنسانية التي تستشعر  
متغيرات الحياة

عند نظم الأسكوبي مردوحته في المعامرة بين (أبور البحر و أبو  
المر) عنده معاصروه نحاتاً حديداً في الأدب الحجاري وقرصه الشيخ  
عثمان لراصي ومدحها محمد براءة بقعبدة يهجو فيها شعر  
لأسلاف<sup>1</sup>

وكتبت على ما خط أسلافنا لنا من القبول تقهر إثمهم وتكاثروا  
ولو شهدوا خط الحديد وما جرى على الهم من (أبور) بحر يهاجر  
وسلكه لتعرف وما الكهرا أث به من هجاء (دونه الذهن هائرا)  
لما وصفوا داراً لأسماء **أفترت** ولا شاكلهم عيس بها ويهاجر  
حبره مدح يؤكد نبيها في هذا الباب لم ينجح في حب الأحرار  
لأصروا على مهاجمة شعر لأسلاف سويطاً طريفاً

كان يصنع في جو حديد سره في نفوس رلاسي أن يكون  
خطوه الأولى في مسير الأتق بل مجرد وصف المظهر الخارجي لقطار أو  
باهرة. وعتدل الفرصة لدم العيس والباعر بصفتها من رموز لتقديم

\*\*\*

هدية مادام قد حصرا الدراسة في الشعر السعودي فلأبد أن شبر  
إلى أن توحيد الدولة في كيان سياسي مستقر وإن كان قد استوعب مساراً  
شعرياً موجوداً من قبل إلا أنه أدخله في زمن جديد له متطلباته وأغاقه  
وشروطه الخاصة فإذا كانت هذه المقلدة لا تشكل فترة انقطاع تام عن  
لفترة السابقة فإنها على كل حال ظاهرة انفصال كبير.

ومثل هذا النوع من النقالات « يوقف الصور ليطي » المعتاد لمشكل الأدبي ويرجه داخل اختيار جديد « كما يقول (هشيار) <sup>(4)</sup> .

يقول العواد -

« انتهت الأزمة الوطنية بحكم مسير فانتصت رعدة الفكر  
لوطية لتي كما تتمثلها في الحجار وحده بصفه مجد وملحقها اطراف  
الجزيرة العربية في دولة واحدة » <sup>(5)</sup> .

كانت الدولة الناشئة تحتاج إلى دماء وشعر « لدفع مفهوم السيادة  
ولاستقلال واستكمال شكل الدولة ، فهي تحتاج إلى عمه وسفارت رئيس  
سياسية و... معاصرة تدفعه تد بريح دولة بلا هي استكمال  
هذه التي معاصرة على القوى حبه في المجتمع في طينتها لأدباء ،  
الذين استجابوا للنداء ، وندوا بثافهون عن دولتهم ومجتمعهم

إذ يصعد كذاب ماء في البحر ، عند من مرقعة الأساذ صالح  
محمد جيل له من ثمة من أن خطر من مد من مد هبته لأخرين  
بالأدب السعودي . حصص كيه لهدد هبته « لاتب لوجه الوحيدة  
المجهولة التي يجب ان تعرف لجاهلين » ، حسب تعبيره . ويصيف « حرم  
على إحواننا العرب والمسلمين في مد أنظارهم لدانية ولقاصية ان  
يجعلوه . وينجدهوه . ويصروا بعد التعريف والتذكير أن يظنوا جاهلين أو  
متجاهلين » <sup>(6)</sup> . ثم راجع بعدد مزاعم الآخرين في هذا الخصوص .

وما أن الشعر هو المؤسسة لشعافية لعربية ، وأن الشعر النصيح  
بالبات قد تحول إلى حرم من منظومه السقطه مد وقت طروب ، ولجاجة  
الدولة لاشته أبصاً للموظفين والكوادر من بين المتعممين من أهل البلاد .  
فقد تسابق المدرسون ولطلاب في هذه المرحلة الى قرص الشعر ، وحارون كل  
بطرفته ومن مرقعه لدحول إلى حد المصدر بشكل لانت لنظر ، مما جعل

حمرة شحاه بسميهم «الأحياء» الشاعرة التي انطلقت من لشقور والغويران»<sup>(8)</sup>.

و كما يقول الغلالي عن لقديل بانه «لا يحسن اشعر لأنه يشكله، ولم تستجب له معه، فهو يعي معه ويحملها ما لا طاقة لها به»<sup>(9)</sup>.

ولم يكن حظ الغلالي نفسه بافضل من حظ لقديل فيقول عنه عبدالجبار «لم يعد أن يكون حار بارع ويهلون كبير»<sup>(10)</sup>.

لم تعد المقطرة عنى ابداع شعر جيد هي المدار الأساسي. فكثر إلى يتم تجاوز محدودية شعرها من حيث الحاجة إلى تكوين شعر ذات سد له نفسه بالآب في عدد من كل حاجة فكرية - حسية جديدة على وجه التحديد أكثر من كونه ساحة حاجة جمالية و ساحة غامضة هذا الشعر دعوتهم في نفس عتد إلى إيجاد إنتاج قصص كـ «أنا حزين غيبه نعمة»<sup>(11)</sup> و يهدف من كل ذلك وحتى يكون لنا أدباً قوي «حبيب تعبير الغلالي»<sup>(12)</sup>.

وهذه ما ساء بعض النقاد بإفهام المقارعة في حركية التفكير الأدبي؛ «ي أنه كان هناك استجابة لحاجة عملية في الثبات طموح لوجود أدبي لها أمام البيئة لثقافية لعامة»<sup>(13)</sup>.

حدث ما يشبه انتعاشه للشعر. فقد كان الرضع مبالاً بعد فترة طويلة من الجمود المرير وكان بيئة مناسبة لطرح أسئلة مثل ما «ستطيع؟ ما أعرف؟ ما أكون؟ التي تطرح في أوضاع مشابهة

وكان لايد من عملية مرر، فتولت المعارف بينهم عملية المفارقة للوصول إلى الهدف الأساسي وهو اعتراف الرأي لعاء والمؤسسة لرسمية بأفضلية شاعر عني آخر، وأصبح لكل من مشاهيرهم منهج يحاول

تربسخته وأتباع وصريلون يشايهونه.

وقد أليست هذه المعارك الشعبية على بعض الدارسين لتأخرس مدعيها إلى أنها (تعبّر عن حركة معدية قوية)<sup>14</sup> في حين وصفها أحد معاصريها وصفاً أكثر دقة؛ بقول عريب صياء عن معارك انعواز وشعبه: «لم يكن بينهما موضوع بناته غير نفسيهما هما وكذلك كانت تلك الأهاجي المقتعة التي شغلنا أياماً»<sup>15</sup>.

\*\*\*

بعد البدايه ومثل أي سطر كان في لدلة الناشئة أحسنه محافظة تفصيل بالأمور بسببه، ربح من جديد من الجدد، بتدريج أحسنه أخرى تهادي بالخدمة وسحبته، وكان اسرف من أي من عديت كليل بفتح لمجال لتساع بهروردسي بتدريج بسببه سمر لم ترض كل منهما بحسب طبيعه، فتنسك وأحد له سافر، مبه من شافج نتاحه.

وكانت فرصه سانحة على بعد الشاعر مجرد فرد من الحاشية، بل أصبح مؤهلاً ليكون من كبار المؤلفين.

على اعتبار أن الحصول على السلطة سبباً للشاعر من تطبيق مسهجه وزيته التي تنعكس بالتالي على تطور الأدب تبعاً أو محابته لتطور المجتمع في الاتجاه الذي يساهم وتحقق لبعض الشعراء الفوز بالخاص، وكان ذكر اسم الشاعر وحسباً في مؤلفات تلك الفترة يذكر مقروناً بوظيفته<sup>16</sup>، (وذا أهدنا على سبيل المثال الشعراء: الذين أوردتهم الساسي في كتابه (شعراء) الحيدري في العصر الحديث، وعددهم سبعة وعشرون شاعراً نجد أن ثلاثة منهم وصلوا إلى منصب نورا، وثلاثة آخرين وصلوا إلى درجة وكيل نورا، وأكثر من عشرة آخرين وصلوا إلى وظائف رتبة

كان العراك يدور على سبيل تدفع المساكن لداره الخلق والعقد ولا بأمن من استخدام الخطاب الديني في هذه المعارك يقدم حمرة شحاتة جدى قصائده بهذه العبارة ليمرر بها «المعزاة» ويرغمون أن للشعر إليه اسمه أبولون نحن أول الكافرين به»<sup>(17)</sup> ثم يوزع هجائشم.

ومن المعارك أن أشهر المتعاركين (لعواد وشحاتة) لم يبالا لكثير في سلك الوظيف على طريقته من طلب لأمارة يكل هذه الصراخه وكن هذا الإجهل في السباب والشائ - لم يعطها كما أن الخطاب الاجتماعي نفسه غير مستعد لكفة الجرعة التي حاولا حقها بها

فالعواد الذي قال في الهامة

**سول أملي على المسيح احرامي واعترايا يا طالما همسوه**<sup>(18)</sup>

ثم عاد وقال في نهاية هذه «رحمة الله» في «سبح من ليرة

يا يلهادي ألم نحن بعد للأحرار قيلك اقتباد حب لكراسي»<sup>(19)</sup>

عندما نذكر من هذه العواد عن سر هذه نهاية هي في طبيعة من لوظائف المحدودة التي تولاهها اطرقت صامسا<sup>(20)</sup>

أما حمرة شحاتة فإنه يعرف هذه صوره باي مصعب سهد إلى الخط<sup>(21)</sup>، ويقول «صارت ازي الناس بالون بالخط أصعاف م بالون بعد المساعى حتى في دنيا الأدب ولشعره أي أنه لولا الخط لنسب المصائب الغالبة التي توارى جودة شعره، كما جعله يقووى بشبه الإصراب عن نشر شعره ويهمد عقاصه من بشره<sup>(22)</sup> ثم يبرزي عن الناس<sup>(23)</sup> وقد أكد لأساد عبدالفتاح أبو مدين على مسألة سوء (خط) شحاتة الذي وقع عليه الظلم من (عصره)<sup>(24)</sup> وهذه الإشارة للطبيعة تدل على وعي أبو مدين بآليات ذلك العصر.



وهو خلاف ما ذهب إليه الدكتور عبدالله العدامي الذي حثار في حالة حمرة شعابه فعد إلى الثيمة القديمة المظروقة (دم وحر) والسعادة وإيلس والمخططة والتكفير) وذلك لأن انطلاقه من المفولات القديمة العربية عرله عن معرفه ديناميات العصر الذي نشأ فيه شعابه، فابعد كثيراً وطفو يجتري بعض المصوح، ويقود بعملية حرد لموجوده بها، متأثراً بالسفد الذي مرته الحصار العربية التي سماها (ملويز) احصاره البذلبي. «فالشعر بطبعه تاريخي لأنه لا يفصل عن كيفية تشده إلى تشكيلة ما أو ما من معين» كما يقول جيل دلو<sup>25</sup>.

ويبدو أن العدامي لم يعد مقسماً بذهب إليه ريعير ذلك مرحلة تجاوزها من شعره سقدي بعد عدة من التجارب فربما تنقل إلى النقد الثقافي والخطاب الاجتماعي.

وهو ما يتسق مع مقوله صبيح شرسيلت من «أنه لا بد لتفعيل الثقافي بذهب إلى ما هو بعد من نفس محمد لمر بعد بن النص وقيم من جهة المؤسسات والممارسات الأخرى من ثقافة من جهة أخرى» فتكون «قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وممارسات لغوي لأجتماعية في شكل النص وحيث تتغير الدلالات وتتصارب حسب التغيير التاريخي والثقافي، وهذا التصارب في دلالات هو ما أحدثته الناريخانية من السموض كم يلاحظ أبرامز»<sup>26</sup>.

\*\*\*

قبل لاسترسال في فحص العوامل التي شككت الخطاب الشعري، يجدر أن يعود إلى طبيعته موقع الشعر العربي الفصيح، الذي يعبر بدأ من إنشاء الدولة الإسلامية الأولى.

ويمكن هنا إيراد قضية معروفة ومشكّرة، وهي أن الشريعة قد أحدثت في شعر وظيفة شريع لقيم وأحرح الرؤى الجديدة والمعروفة، والشاعر أصلاً هو لغار، ولبت شعري معاًها لبت عممي وبقيت له الوظائف الاجتماعية والسياسية والرفيحية، وتحول الشاعر من مبدع لتقيم إلى مبدع للأشكال، وتحدثت شخصته بالعبارة والآسوب. أكثر مما ترتبط بالكشف عن حاق فكرية جديدة، وفيه إنسانية خالدة»<sup>27</sup>.

فقد تراجع الشعر إلى المرتبة الثانية بعد الشر لعوامل كثيرة ليس هذا مجال معيها ويسور الدكتور مدير العظمة عدة عوامل معاكسة جعلت لشعر تتعلت من هذا الموضع في مر حل تالية من التراجع الإسلامي في محاولات لا يقطع لا سعة. مكاسبه للقيمة في بعض ندرت لتبدل التي غيرت فيها ماسة للقيمة. حصادية من أنه يؤمنه للقيمة العوقية، في عني ساسي، والمنة اللاشعورية بسا عرفت. بقص لا مرد له. رشح في الموائس لسي تصنف. لوجهة، في أبعثي بها في لقوابل، من نص تقني طر، مر بعد العار. نفسه. حسب دوكو<sup>28</sup>.

وهذا عنصر من جهة أخرى هو أنه راجع ليوثق مرتبط بوجه لتشريع نفسه وزمما يحجر لنا هنا أن يستشهد بقصيدة كعب بن زهير (بنت سعد) التي كانت حائزتها برودة لرسول الكريم صلى الله عليه وسلم بدون الإسهاب في طبقة شخصية الشاعر، وتاريخه قبلها، وتفصيل القصيدة ذاتها، وعلى من ألقاها؟

وعندما أخذ وجه الشريعة نفسه في الثواري في فترات لاحقة، لازمه خفوت وجه المراجعة ذاته. ولكن ذاكرة المراجعة بقيت في (لاوعي) الشعراء.

وهب فيل عن أن الخطاب السائد في جانبه لسببي نحو لشعر لا يشك عائقاً أمام لإبداع إلا أن الشاعر الفصح يصفته فرداً من الطبيعة

الثقافة لا يستطيع أن يفعل ما يعرفه دائماً وهو أن وراء الأكمة ما وراءها، وإن هناك خطايا مفليدياً يسر من بأي تجاوز يداعي في كافة ساحات الحياة.

\*\*\*

يقول عبدالله بلخير في بدايات تأسيس المملكة: «كانت أمي وجراً مصيباً في ظلمات الماضي السحيق، وأصبحت مصيباً حبيباً في نور الحضارة الجديد»<sup>(29)</sup>.

ويقول أحمد العربي عن المرحلة السابقة: «لم يكن الأدب الحجازي سوى بعض منظم ما ركبات عليه شعبي وفيه بيت مكتونة الأسلوب، يدور دلت في «الغدا» في التي صيبت لا تكر في تلك الحقيقة المشؤمة»<sup>(30)</sup>.

الحاجة فقد عطف التي لم يصب أثر في المسجود طفت شعر في المرحلة السابقة حين لم كان حده الآخر هو بحث عن مرجعيات أخرى غربية عن مجتمع، ثم حدث هذه المرجعيات «شكل لا محيدته» من تجربة في الرمان ويمتدح المحافظون الديس عدوا إلى شعر «عربي» لتقديم بقدره «أو عربية في المكان بتقليد للجمعات العربية الأخرى».

كان كل فريق على وعي تاء بصرية مرجعيته وسببها على هذا الأساس وبدفع عنها مما يمكن اعتباره عتقاً مباشراً من اليعد الجمالي تابع للبعد لكتري. يقول العواد: «نحن في القرن العشرين المصغر، بالمكتشبات والمخترعات لا في القرن السادس، عصر الناس والجمال والنهضة والقنود والغريون»<sup>(31)</sup> فهو يرى «أن التطور هو الانسلاخ من الماضي بما له وما عليه»<sup>(32)</sup>.

في حين يرى العراوي «المحافظة على أصاليب اللغة العربية

العصبي وأن يتغنى الباشنة آثار السلف في كافة تعبيراتهم عن مختلف الشئون ولأنهم من أفهمي حبر يدبيل عن لأرواح المتعددة؛ واشباه المعشوة بطائفة من ستمرير الربيع والصلال ويعتبرها أكبر هادم يعمل معارله في حياتنا الأدبية»<sup>33</sup>.

يظن من يقرأ مثل هذين لرأبين لمتقنين أن هناك حتمًا كبيراً على مستوى التطبيق، ولكن الأمر لم يكن كذلك، في (لساحر لعظيم) يهاجم العواد قصيدة لحمة شحاتة ويصرها على هذا النحو

وأذاع الأب السخيف شيئاً (لم أهواك) جاعلاً عنوانه  
جاء فيه (ولا أسومك لوماً) قالها للحبيب يهني حنانه  
لولة قلت (لا أسومك بهما) **كفت أننى بلاعة وإبانة**<sup>34</sup>.

وله سكر ونية نقد، يهينه عن «ه العواد» بهذا عيب خبار يقف عند الشكك الخارجي، يتوهم من حدة «سود» بصره، أنسى من الشعر العمودي إلى الشعر المتحرر»<sup>35</sup>.

فمن الواضح أن الفرق على مستوى الرؤية والجماليات لا يكاد يذكر، مما هو لداعي لكن تلك القبايل المتبادلة؛ إنها مسألة الخلق والعقد التي بدأت تتقل من مفهومها الديني والسياسي لتتظم لمفهوم لاديني وكأنها تستعيد أصلها الثقافي الذي سبق رحلتها من الحكمه الى التوظيف السياسي والبعث الديني.

ولشعراء بوصفهم من يبرز السلطة فإنه يلاحظ ظهور علاقة بين الممارسة السبسية والخطاب الشعري، والصيغة التي سحت لمشاعر والروصع الذي منح له وحد من يسميه موكو الطرين لثالث للانظام أي [العلاقات الخطابية/ بياقي الأوساط غير الخطابية]<sup>36</sup>.

في هذا الجو بدأت إحدى السمات التي ستلازم الشعر السعودي في فترة تالية، وهي سمة تستمد جذورها من أدبيات السلطة أو المؤسسة الرسمية، كانت فترة مادرة من التاريخ تواسجت فيها بيئة الحن واعتقد إلى درجة لثماهي بين الخطابة السياسي والاجتماعي والشعر فكان الشعر و محور حول الشعر بدور في ذلك الخطاب مما جعله مسعداً عن تطوره الطبيعي على مستوى الجماليات.

ويلاحظ أن عبارات والجمال الشعرية والقيدة أصبحت تغطي كلمات مثل (ربيع واللال) التي ردت في عبارات لغزوي وصارت سطوي على مفردات من قسوس الحرية أ الحرب أ الباعة ، تنقل الكلمات من الوصف إلى الملاحظة<sup>37</sup>، وتقبل إلى وسط خطابي متوتر

لقد روع لشعر لأصيل عصابة ناولت الشعر العاصيح المنفضدا  
يقولون إن الشعر حر ولم يكن لتعلم في شهر ماء وأعدا<sup>38</sup>،  
يقولون - ك -

لم همسنا إلا الجمرود فهجا حاربوه بالهدم باشعراء  
أنعم أنعم وليس سواكم جهشنا حين تشكلي الهيجا  
حاربوه بقسوة فخر غصم لا يحابي بل حية رنطا  
حاربوه بحكمة ودهاء إنا آلة الحروب الدهاء<sup>39</sup>،  
وامتدح الفلاحي العامودي لقوله.

فالمسلطة قوة، والحرب من مفردات القوة (أو لقضاء القوة) ولعب ملازم للقوة أو لقضاء القوة - الصف ملازم للقوة أو نتيجة شرب عنها وليس عتصراً مكوناً لها<sup>40</sup>

\*\*\*

كانت مرجعية المحافظين واضحة ومعروفة، ولكنها لم تستطع التواصل مع روح العصر، ولم يكن نصيبها من المرجعية لمحاصي يتعدى الشكل فمع أن المحاصي جوهرية بالنسبة لكيومنة الخطاب الذي يسبغها (و بمسحورها) لكنه ليس جوهرياً على مستوى خصوصية الإبداع ولذلك لم يحتفظ التقليديون من المحاصي سوى بالشكل<sup>41</sup>.

فالمجددون فقد تقلوا من مرجعية إلى أخرى، تأثروا في البداية بأدباء المهجر وقلدوهم في ابتكارهم وطرقتهم<sup>42</sup> في حين أن «أثر الثقافة المصرية لم يبد بوضوح إلا في العترة اللاحقة»<sup>43</sup> وبالعديد من الجوائز في أثر الثقافة لمصرية فيورد أن «عدد لأهراء يباع بالرف ريال»<sup>44</sup> «رس معروف بـ هذا صبح محمد بنديس» يد برمس وأشهر العواد بأنه «داعية مدرسة أبولو في الحجاز»<sup>45</sup>.

ولم يكن معروف هو الوحيد في هذا النمط فقد وجد نصيب من لشعراء ببولس جوهيم سطر معبر جوهر شاعر لعراق «السلوب الصوري» في التفكير العبير عن كل سحر ما يقرونه لشعراء معبر سرب لعراق»<sup>46</sup>.

\*\*\*

وكان لتأثر بترك في لواحي الفكرية في حين تأني النواحي لخصه بمشابة التابع عندما اسس لعواد رابطته «ديه سماها (مكس)» وهي كلمة سحوته من كلمتي (فكر وفي) ويلاحظ تقديم الفكر على الفن

كان لعواد بدعاهاء الصاحبه يريد أن يقره بعملية حل يبعقد عقداً حديثاً معاً برباً للعقد السابق في لشعر وفي خطاب الاجتماعى سبيله إلى ذلك تكريس صورة الشاعر المثقف الشامل متنوع المعارف، فيصنف نفسه أنه من «أناس تصفحوا كل سطر» و«مشوا صارين في كل قعر» واجتباوا في صيرهم كل زهر»<sup>47</sup> ويقول:

## أنا ذلك الوحي الأليم أجيء بالفكر الأليم

.....

ويرى أن عسى لشاعر معرفة كل شيء.. ويرفض أن يطرح الشاعر سؤالاً لا يعرف الإجابة عليه، ويسمى مثل هذا النوع من الأسئلة بالسؤال المؤم؛ يقول معرضاً بشاعر مناقس ومتقفاً قصيدته:

ثم لا تفكر لا حقيقة لا إنصاف لا تسرد لا دفاع قوسها  
لجس قبحها الجواب يرسله الشا عر يستعجب السؤال النورما<sup>(48)</sup>

وهذه الصفات التي سردها العواد تكاد تكون صفات تشريعية، والشعر هو أطول طرق لنسج شعر، يمكنه العبد سحب شعبي إبداع الناس بقدره، فيه لا بد قبل أن يعرفوا شعر العلاقات التي تقوم عند مدح بعض، يسطر به وسعهم ويمكن ويمنعها بحدود العلاقات لرابطة بين رياح ونفسه يكفون به سهل تعزل، الجسد الخيرية التقديرية للنظرية إلى جعل تقسية إرامية<sup>(49)</sup>.

وهذا يطبق على العواد، ونرى ما يشبه ذلك عند حمزة شحاتة ولكن بصورة أخرى فقد انعكست رؤاه لتأملية والفلسفية في الحياة والتكون على شعره

وشير معاصرو العواد أنه «تأثر في أول أمره بفلاس رسل فقد كان صاحب إر» حضارية وإن كان في بعضها نظري، فكل ما أخذ على العواد كان من طباعه بفلاس رسل وهو «الحاج محمد حسين زيل مؤسس مدرسة الفلاح»<sup>(50)</sup>.

وعبروا أنه «أسس مدرسة فكرية جديدة في زمن كانت فيه، للكلمة المعبرة القوية موقفاً وإنشأ وشهوة»<sup>(51)</sup>.

واشكبه إلى الدولة جميع من شيوخ الطرق وطوائف المطويعين مطالبين بإعدامه أو تقيده خارج البلاد<sup>(52)</sup>.

ولكن أجمعه التحديث في لسلطه لم يحد هذا الاقتراح وآثرت حل الأمر بطريقتين

**الأولى:** إقناع أصحاب الشكوى أن العواد شاعر وكاتب ويمكنهم الرد عليه بنفس الطريقة.

**والثانية:** تكليف رئيس تحرير الجريدة الرسمية يوسف ياسين بالرد على العواد في عدة حلقات لامتنع عن غضب من تأثرت مصالحهم بأفكاره

وصرف يعود لهذه السمات التي تميز بها العواد جعلته الشخصية الحرة في سرحه عند تساييه لتتخذ من ثمرلة مركزية مستقلة من آخره - معربة لا مرة منذ نشرت للقرآن عندما تعرض لشخصية محووه - قد ربحته في سرحه لطرفة لاقتداره وهما المرحلة من سار ستهل فهما أعطاه شعري مع لخطاب الاجتماعي في مواجهة صريحة ومكتوبة

\*\*\*

سرعان ما انتظمت معيّن هذه المرحلة لعدة أسباب أهمها:

1 - ترايد أعداد الخريجين بطريقة تدريجية، وعوده المبتعثين الأوائل فانتقل بوسيلة التوظيف في الوظائف الحكومية عن الأدب، فلم يعد الأدب هو مكتسب التوظيف الذي يرد الدور الحكوميه بالموظفين.

2 - انسياق الوضع السائد، واستمرار الدولة وانحيازها إلى الأغلبية الاجتماعية المرتتبه للخطاب الاجتماعي المهيمن وبسط ذلك في



صيغة قرأت حكومية، أشهرها نظام المطبوعات الذي جاء في مادة الثامنة والعشرين منه:

ولا يجوز لصحف نشر ما يدعو إلى التصلل أو الإلحاد أو لهداية الهدامة أو يحالف العرف والتقاليد لهذه البلاد»<sup>(53)</sup>.

أما المادة الثمانية والخمسون من نفس النظام، وهي مادة لعمومات التقديرية فقد اعتبرت «سيفاً معلقاً على رقاب نطاعمي والشاريس والصحفين والمفكرين» سمعت فيه حقوق والمرد والجنس والحر وبعوتهم عن أداء «رسالتهم السامية نحو وطنهم وأمتهم»<sup>(54)</sup>.

ومع أن الشعر في هذه المرحلة قد أحدث ثورة نوعية على مستوى الخطاب إلا أنه لم يزل يكتسب من مستوى جندب عند حل العقد القديم المسس من سر **الكلاسيكية الجبنة**، ولم يزل يفرز سمرية من الشعر العموي ولا يسلح على ثقافة العصر بالدرجة التي سمحت بها ظروف عصره.

يقول القلالي: «إن كان هذا الشعر يصيبه السام بالدخشة قبل عشرين سنة فهو يصيبه بالدخسة الآن مع عراقي بين مدحسين»<sup>(55)</sup>.

وحسب العبارة الحتمية لهذه المرحلة من عبدالحجاز الذي رأى أن دعوة التجديد كانت «أكبر كثيراً من طائفهم عليه - ومن هؤلاء، العود الذي ترغم هذه الحركة ويشربها من كتابه (حواطر مصرحة) ومن هنا جاءت النزعة الرومانسية وشعر التأمل اللهني»<sup>(56)</sup>.

يعزو ناصر الرشيد في دراسته عن الخطاب النقدي عبد مدرسة لتصنيف

«تفسير عبدالحجاز! لظهور الانتماء الرومانسي بالسبب من طموح والإيمان بين التوق إلى الحلم والاصطدام بالواقع»<sup>(57)</sup>.

لقد استنفدت هذه الانتفاحة قوة دفعها أمام سطوة خطوط السائد وعدم جاهزية المجتمع للاستصلاح من هذا الوضع المسجدر<sup>98</sup> وكما دل لعمري بأن مدعاء الشعر تلتهم جعلت راحته معلومة<sup>99</sup> وهي قلة عديدة ومعنوية في الوقت ذاته.

واعتبره الصناسي<sup>100</sup> تجربة وحيدة. كان العواد هو مرمره و«ستده»<sup>101</sup> ولكنه لم يكسر عمود الشعر أو يكتب لمن لمصده، ولم يدفع بالتجربة إلى ذات حبيب السودج لقادر على التأثير في محيطه الثقافي. وظل راتداً وعلامة على الطريق.

«كان للذاكرة الموقعة سيطرة على القصيدة عند جماعة الإحياء»<sup>102</sup> تصبغة حوريت في تصاميف مع من ساجد لوجدن عني عكس شعراء الذين «... برؤوسهم في العرب يشكّل عند نفس مسحو الصباغة نوزة نه عن لعمري شعر من سموه حبلا طعنه جوده تمتع من خيال واحد أكبر مما سمح من الذكاء»<sup>103</sup>.

بعد فترة من الحيرة كان التعبير لمسار رحي في حدد الأدباء على الأثر بوجود ربيع من قبل يستكين رلكيه مع عدم لوص واستقرار لأوصاع وجدوا أن حباله قد ذهب بعيداً في هذا الخصوص إضافة إلى التغيرات الخارجية الإطار الإقليمي.

\*\*\*

بانتها هذه المرحلة ابتعد الشعراء إرادياً بشكل أكبر عن لائنة محلية ونبض الشعب أو مشاكله، وأخذ هذا الانحدار صوريين

**الأولى** الانحدار إلى الدائرة القومية وكان أهم مظاهر هذا الابتعد لانتعاش في الساصرة، ولاهتمام بمشاكل الشعوب العربية وقضاياها القومية وتقليد الأدباء العرب في الأقطار الأخرى.

### والثانية الإغراق في الذاتية والشعر الوجداني

والانفعال للذاتية العنصرية أو الانعكاس في الذاتية أجمعهم من الاشتياك مع الخطاب المهيمن .

ويصف عبد الجبار شعاع القوميين بأنه « يعطب عينيها لانفعال لشديد » ويصفه مرمياً بصيف « المسند إلى لإدراك السقم »<sup>(61)</sup>

ويورد نصيدة لعلي غزال « اسودها من الكلمة الباردة التي » بها الرئيس جمال عبدالناصر وهي الزحف الكبير<sup>(62)</sup> .

ونصيدة أخرى لمحمد سعيد السليم يقول فيها<sup>(63)</sup> :

وكل جلال سيجتاه في كل قطر منه توار

وموكب لمعث ~~سجسته~~ فليس يهني منه ديار

النه أي ش من الدرد للقرينة اب حوسة ليم لا من ، فالرد هو شاعري الخطاب المعالي

ويؤكد عبد الجبار نفسه الانفعال عن الش لحنى حتى يصف طريقة تعاضى الأدب « مع المرجعيات الخارجية . وهناك ذلك يتم في الحقا ، أو ما يشبه الحقا ، فيقول .

« نهب سيارات من الاشتراكية والواقعية وتأثر بها الأدب في مصر وسوريا ولبنان وغيرها من بلدان لعربية وكان لا بد أن يصل شي . منها خلصة إلى قلب الجزيرة العربية فيتأثر بها »<sup>(64)</sup> .

وكنة جلصة ما لبس المقصود بها معناها الظاهر ، أي أنها تتم بعيداً عن أعين الدولة والناس ، بل تعني أن هذا الأمر لا يؤولف للاشتياك مباشرة مع مقولات الخطاب المعالي

وهذا التكتيك كان بإرادته الشعراء أنفسهم . وهو يشابه التكتيك

لدي استعصمه الخطاب المحلي فيما بعد للحكم بالتعريب على الروايات  
لمسردة على نصوصه. ولكن هذه المرة بطريقة أخرى وهي عدم السماح لها  
بالدخول الرسمي وتركها في الخارج بجوار مرجعيات الشعراء، ولأبأس بعد  
ذلك من دخولها خلسة على قاعدة (أكرب وجهك وأرخ يدك).

وترتب على هذه الحرية معارضة استعمال النجارب الشخصية لشعراء  
من بيئات عربية أخرى في غياب التجربة النابعة من سياقها الاجتماعي  
وتقليد مداهج لشعراء من خارج الحدود، مثل قصيدة (أخي)  
ليخاتيل نعيسة بالمقارنة مع قصيدة (أخي لاتيك أو لحرر) للمطارد<sup>(61)</sup>  
وقصيدة بحر ف ترحمني منار به نصه، حمد نعرين<sup>1</sup> ليقيم في  
لعبد<sup>2</sup>.

ويذكر بن - ريس - ناصر أن حمد ناصر بن بون ديسري وعثمان  
بن سبار مثله برح نظام انتروي رسمه سيب<sup>3</sup> الخوز<sup>4</sup>

هذه الحرية سببت نوعاً من الانسلاخ، وكاد الشعراء يتحولوا إلى  
كائنات شائعة، والشعر إلى ما يشبه الزهور المجففة

ومن أثر ذلك أن تسربت الفرية إلى ذوات الشعراء، أنفسهم!  
فانتقلت من فرية مرجعية صياغة إلى فرية نصية وهم ومعاناه شخصية  
يقول حسن القرشي<sup>(68)</sup>

أنا في هذه الحياة غريب - عافت الجرس في صغاري الزمان  
ويقول<sup>(69)</sup>

أنا غربة في ضمير الزمان - وهمس شقي هنا مطرح  
ويقول أحمد قنديل<sup>(70)</sup>

وكأنني والناس حولي لاهو  
ن فريد عنهم غريب بجمسي  
غربة تكرب الغفاد ونشقه  
مه إلى أن يقر فيهك ويمسي  
ويقول محمد سعيد المسلم<sup>(71)</sup>:

طريقتي وعمر عمل مخيف  
ومسيري فيه وتهد ركب  
لمسسه شائكاً موحشاً  
وقد عدت فيه كأنني غريب  
ويقول محمد عامر الرميح<sup>(72)</sup>:

تري أي صوت غريب؟

تهدر من خلف خلف القيوب

يمادي تعال إلي

تعال أضحك يوم يهي

وما دام ذلك كذلك  
ي لقد صب من غربة مك سيد رعبه د تبة،  
فالأمور على ما يرام عاواموا لم يقتربوا من الخطاب المحلي  
حتى ولو قال عبدالجبار إن،

بعضه واعتنق الناصرية مذهب عبد الناصر وداموا بملصقه (١)  
في السياسة والحياة<sup>(73)</sup>، حتى ولو قال،

حتى ولو وصف أحدهم بأنه « يدين بالناصرية ويصحب بالرئيس  
جمال عبدالناصر »<sup>(74)</sup>، حتى ولو وصف:

ما دام يلمص بعيداً عن الخطاب المحلي.

\*\*\*

ومن أبرز السمات التي تتسم بها هذه المرحلة كما يقول النوران

«حققت حركات الصراع بين أنصار الانبعاث والابتداع واحتفاء صوت أنصار الانبعاث وارتفاع صوت دعاة التحرر في الفن»<sup>175</sup>.

ولكنه لم يعطى إلى أن هذا أمر طبيعي لأن «الشعر ابتعد عن ثنائية الحل ولعقد عن مستوى المحلي، لشي كانت سبب هذا الصراع أساساً ومن المهم لإشارة إلى أن هذا الأمر «سمح بظهور مناهات الشعراء على المستوى الكمي بدون كثير طائل على المستوى الفني».

#### ويضيف الغوزان

«وقد تعددت مناهبهم الشعرية واتجاهاتهم الفنية باستملاها في عرض معاني يعرف لأكثر خدعة من شعر مبدع حر وسرور وبروت لديهم صناديق ممتلئة ونسبته بـ «معدن وعريف من لانتبهت الفضة الموجودة في الاتجاهات العالمية الحديثة كما استهوت معظمهم الرغبات المصيرية حديثة من سياسة جماعية برمية ونسبته ووصفيه وعجزها وقد جاء ذلك نتيجة لانتفاخ عنى معاند بحرين والخرقة لأدبته سي جعلت لشاعر حر في الذهب الذي سحره تعرض ساحه ذوي ن سحر على إنتاجه من الكساد أو هدم المرفعين من القاد»<sup>176</sup>.

كيف يمكن الجمع بين ما أورد الغوزان وما ذكره أحمد محمد جمال في بحثه المقدم لمؤتمر الأدباء السعوديين الذي عقد بمكة عام 1394هـ وأكد فيه أن «أدب صعب وراكد ولذلك فهو لا شخصية له وعز ذلك إلى فقدان الحرية الأدبية

المحب الذي له بوصفه الغوزان هو أن الشعر في هذه المرحلة ابتعد عن مشاكسة الخطاب المحلي المهيمن، ولذلك فإن بإمكانه أن يقول ما شاء ويفعل ما يريد

في حين أن أحمد محمد جمال لا يقيم ورثاً لكل ما ذكره لغوزان

لأنه لا قيمة للأدب عنده ما لم يشترك مع الخطاب وإن كان جمال - بحكم حليته - يريد أن يكون هذا الأشياء مماسياً مع الخطاب المحمي وهو ما سماه في نفس البحث بالأدب الإسلامي

\*\*\*

وهذه العنود تعتبر فترة بقطاع من جهة مجادلة الخطاب المحلي التي توقفت عند العواد

يقول العبداني « ظل العواد وحيداً منذ ظهوره في عشرينات القرن العشرين، إلى حين ظهور هيل محمد العلي وسعد الحميدس وأحمد الصالح وعلي الدحيي »<sup>77</sup>

وفيما نحن نبحث المظاهر من جهة تداول نفساً حداثياً على مستوى الشعر نرى عمادها على شخصيات عديدة على غلب هذه المظاهر بعدة عن سائر النصوص لبعض الأساطير التي تفقد وهي من أنحرف سراً على مستوى المقامات إلا أن قلبه تفقد عشقها محسناً لأن محسناً لها نفساً بعض من نفس حاد للمجتمع وحاجاته وإمالة ونظمها

\*\*\*

سبحان عبارة أحمد محمد جمال أمام مؤثر الأدباء السعوديين عن نوع من الاحتقان، فقد قيلت إبان تباشر الطفرة الاقتصادية لاجحة عن ارتفاع أسعار البترول بعد حرب 1973 وما صاحبها من زيادة مصدريه إلى بعض الدول القريبة

إضافة إلى اتساع قاعده التعليم والوعي في المجتمع السعودي، وتقلعه مع مصاصيات تلك لطفرة فترة أخرى عاد الوضع سيالاً ومابلاً لتشكيل جديد، على غرار ما حدث إبان الطفرة الاقتصادية في بداية

تأسيس لدولة وأصبح الوصح مهياً لروح من «التحولت التي تعمل كتأسيس وتجديد للتأسيس»<sup>(78)</sup>.

\*\*\*

بعد مؤتمر الأدباء السعوديين بهاء واحد صدر ديوان (رسوم عني الحائط) لسعد الحميدي، الذي اعتبره لعظمه رائداً ثانياً بعد محمد حسن عواد<sup>(79)</sup>.

كان هذا الديوان وما تلاه من دروس الحميدي نقلة نوعية لخطبة الخطاب لسانه على مستويات عدة، بصورة أكثر كماً وصلابة من تجربة جبل العواد

لقد استمر الحميدي «في ديوان إلى ديوان ومن اختراق إلى اختراق» حسب عبارة العداوي<sup>(80)</sup>.

لكن يصيب «في ديوان سعد بشر من لشر بهاء في لصحابة بعين ب أاء حين جد ووس من سجره» محر عني رهد ما اعطى دهر ديوان محس رهيا ودلله في لبحول المفسس للحدث الثقافي، فكان بمثابة التحدي وإعلان الحرب المصادرة<sup>(81)</sup>.

وهكذا أصبحت القصيدة الجديدة في ذلك الوقت بمثابة الملاذ عن رقابة الخطاب الاجتماعي المهيس

يفعل على الدعسي «تعد كشابة قصيدة التفعيلة بالسببة لي معادلاً لممارسة حرية التعبير، وداة للتعبير»<sup>(82)</sup>

في البداية لم يعطى سدة الخطاب لهذا الأمر وهذا كان مسألة لا تعدى مجرد لسنفس (بالشحيطه) على جدران الخطاب كما يفعل لمر حقون.

ولكن حدث جدل بين مجموعه من الأدباء «الشباب في ذلك لوقت



حول اليمينه وليمينه المتحول به إلى خطورة الأمر على يمينه الخطاب نفسه، ولمع لأمنظار إلى أن هناك أمعاً حديثاً بدأ يظهر والخطاب الاجتماعي أساساً من معاداته العريضة أنه يظفر دائماً يمينه إلى أي حديثه. فاستلقت لهمهمات التي سرعان ما تحولت إلى صيحات بالتصديق والكثير

وحاءه كتاب أحمد فرح عقيلان المعون حياية لشعر آخر وفيه سب كل لشورر والأثام التي أصابت الأمة والتي مستحيها أيضاً، واعتبر هذا لشعر كارتة حصانية وثقافية وأمنية إصابت إلى أنها كارتة ذوقية وتروية» (83)

وهبت «لقوى المحافظة» ضد العقلانية والتحديث» وتشمل ذلك إضافة لكاتب مقال في «بداية سحر» أحمد سحرى بحرمه ليوم وفيما هو، سريته محمد لعاصدي وكتاب غوص غرس» عدده في صيران لإسلام» إلى سحره «حياية» كما يقول على نديمي

ومر «حرى عاتق» مقروء «فهرت رلاية» لمحمدى تسلسل إلى وصف الخدود حول الشعر في تلك مقتره لأن الأمر في فكرى بالدرجة الأولى وليس جمالياً

يقول الغلامي:

«جاءت النثر الشعرية بتقصادات سس خاص ومختلف وكان الخوف عنها هو رفضها والشهير بأصحابها والوقوف في وجوههم كان ظهور شعر «شباب مثل محمد العلوي وسعد الحميديين وأحمد لصالح وعلي الدميمي بمثابة لصرية المدوية على لرووس إذ لم يعد الشعر لمحدث حدثاً عراقياً أو مصرياً أو شامياً ولكنه حاء إلى غفر الدار ومن أبا» الدار» (85)

ويضيف:

« كان الحدث ثوباً وصداً حتى لقد صار بياره الشعر لمسية  
ومصدر محويف ومشكك ثم نعتها كلمة الحدائث لتريد لمار اشتعلاً  
ورقوداً »<sup>86</sup>.

\*\*\*

وكما اعتمد اشتياك الخطاب الشعري مع الخطاب الاجتماعي في  
مرحلة السبعين على رائد هو العواد، كان بمثابة النواة التي شرفت  
حولها البث لاشتياك وقصائد. أعادت مقولة الأجيال تكريس ريادة  
المجسدين للمرحلة الثانية من هذا الاشتياك من خلال إعادة نموذج المثقف  
الشامل.

وهو ما جعله عبدالله بن عبد من أتيته سعد خميس الذي  
قال عنه به عرف عنه « لاون والأواصر » وصداً على سبع صفحات  
من كتابه عن « الحداثة في الشعر السعودي » من 34 إلى 44،  
وف « كدر الكتب » نجد من « أثره على الحسني لصحفي  
بإشرفه لعدد فلوينه » « صحته على » « مدى ثقافي في منطقته »  
( الملحق الأدبي في جريدة الرياض )

واعتبر أن « مدرسة المجسدين تقدم النظريات والخصوص » وإبداع  
وتحرس لبصيرة الجديدة وتواجه الماكورة بالحوار والمجدد العممي الشعري  
مخاطر »<sup>87</sup>.

لأنه ثبت أن هذا التراث حجة ثبت في مجاله وأن رؤيته التي سهر  
عليها جاذبة للمجسدين والمقلدين في معادل التوثيق التاريخية للآباء  
للمعابر.

ميزة أخرى يذكروها العنقاني للمجسدين يقول عن شعره إنه:

« شعر يحمل معززون الجبرية العربية الواقعي واليومي في مجتمعه

ورموره وسعيامه وفي حوه النفس والذهبي، ويصيف أنه «لوجه  
يسابه فيها الإنسان الريفي بكل سماته لباساً ووقصاً وهموماً ولغة  
رايقاً» حتى أنك وأنت نقرأ قصصه لتحس بسير الأرض ولبس  
العاديين والمهمشين وتحس ببقاع الزار والمجروز ولهجي، تحس بالأغنية  
الشعبية والأهاريح، وترى وجوه الناس وألوانهم وروائحهم من الطائف  
وجبال الحجاز إلى سهول نجد ووديانها» (88).

وهذا يذكرنا بقوله عبدالحجاز في صدر هذه الورقة من انفصال لشعر  
عن لغة الشعب، إذاً هذا الرائد أعاد الأمور إلى نصابها.

وهذا عائش ما قالتها عمادة محمد حسن عواد عن والدها بأنه «يحب  
جداً لشعر النبط ويظهر أنه كان يدري فيه حلا، لعمري، وصنف  
لأحاسيس وجبال النظم» (89).

وأعجب لنا رسالة بني بئر بحورهم على مفردة لاجل يكادون  
يتفقون على أن عبيد بن حماد الأسدي في هذه الحال، لا يحالفهم  
سوى على لميس الذي يعبر. محمد أسدي هو نفس من حلاصة  
هذه التجربة وهذا أنها على صعيد الكتابة الثقافية، والقراءة النقدية،  
ولإبداع شعري، ولكنه يعود فيستدرك «أنه شاعر مقل ورهه في  
الصحيح والأصوات، لأن قصائده العديدة التي لم يشر في أزمه كتابتها  
كانت سورع بين الأصدقاء والمهتمين، وقد شكلت مركز استقطاب تتحور  
حول الشعرية الجديدة بما توفره عليه من حساسية لغوية متفردة، وحسوبة  
تصويرية مكثفة، وروية فكرية ناقية، ومحبلة حلاقة» ثم أورد مقطعاً من  
قصيدته (لا ما في الماء):

ما الذي سوف يبقى إذا رحت أنتج هذه الأساطير

أرني المعار الذي في الخيال إلى الوهم

ماذا صاغت بالأوق الطنب

بالمجارات الأثبات  
 إما فليتك دين الضباب الجميل  
 كما أنت .. كوني كما أنت  
 معتكراً غارقاً في السفوح البعيدة  
 مختلطاً بالعمار  
 ومكتنفاً كالصهون الوحيدة  
 يمني ويهتك هذا الضباب  
 الذي يفتح الحلم أخوافه  
 يفتح الوهم أجنحة الماء  
 ها أنت فيه غوي

كأرجحة من هديل<sup>90</sup>

ولكن سليل رند يمسح من حواجب غفر هذه السيل يقول محمد  
 لقشعبي عن الهليل أنه

« من الغلات المنسجكة بالمثل العربي لغافل إذا كان لكلام من  
 لصة فالسكوت من ذهب »<sup>91</sup>

ربما يسبب ابروانه المذهبي عن متن الخطاب السائد مما جعل تأثيره  
 المباشر محدوداً، رغم تميزه من الناحية الفنية، بعكس المصنفين الذي لا  
 يعابي مثل هذا التوجس.

فالسؤال في الأساس: ليست مجرد ثوره فنية جمالية بل هي تحول  
 ثقافي سوعي من التركيبة النفسية والتاريخية لأمة العرب في جبروتهم  
 ومستودع غروبهم « حسب الغداسي »<sup>92</sup>

وما يفتت النظر أن تركيز المهاجرين في الدرجة الأولى كان على

لعموم لأنّه أهم ما يميز الخطاب لسائد الذي يعرض على الاستمرار في قرص سلوك يعينه على كثرة من لاس يعينه، هم مجموع الناس الذين يعتبرهم الخطاب السائد من رعاياه، وممتلكاته خاصة ولاحتفاظ بهم فيما يشبه لسجن الكبير، الذي من مصادره كما يقول فوكو « اكتشاف الدخول انكشافاً يمكن الإحاطة به بمنظرة واحدة »<sup>1931</sup>.

وبما يؤيد ذلك أنّ الشعر الحر وجد عند مرحلة مبكرة، ولم يهاجمه أحد؛ فالعواد قال من الخصائص الهجرية.

لقد حان أن تستحيل المدامع يا موطني

إلى سمات وضاء

وأشياء لم تعلن

وأن تنفوي همزم

كحوت كه أن يسا

وقدغ شهانك الطامعون إلى الملعيات

لتتمش روح الأمل

ألق استمع

ثم ألق بها نظرة للهموم

ترىك أشعة لهم

يضمض بليل بهم

بنا كالسها »<sup>1941</sup>.

وعبدالله عبدالجبار - على الأرجح - يقول في مصنف السعيريات

لهجرية



كثير في أشعاره استدعاء لصعاليك ورم الخروح على المجتمع في قصائد مثل:

الشغرى يدخل القرية ليلاً لصالح الصالح

أعلي براسل عروة بن الورد محمد الدميني

عروة بن الورد لأحمد بافقيه

واستخدام الرمز والأسطورة لتجاوز الشريعة والعودة إلى الشاعر العراف «جئت عراقاً لهذا الرمل» الشيني

وعبدالعزيز لبحلا في «هكذا عسى سطوح» نيس ثوب لعراف لتقديم لبحر عن شعور معاصرة

والاستدعاء لكونها البعثة والشرع لمحمد بن عبد الله عبدالرحمن الذي لم تكن حكيم به عند العودة من صحنه وهو لعملة في محب رطلد الحلاب

وعلى الدميني في «البيت» يستعيد طرفة بن العبد (وسهرته) بمسحوق صلب روية عن نديه، نعريه وسمي، ولا سيما بتفسيره ولحوة حبال كوارثها. وربما كان الخطاب السائد أحد هذه التيارات. هذا الخطاب الذي يشبه لبحر الأحرار الأسطوري الذي ينسب بقايا لاس والأهمل والأطفال

كل تلك القصائد «لم تعد غنائية بل هي خطاب في الثقافة وسق دهمي ووجداني مما يجعلها علامة ثقافية ومدلولاً سقياً في كورس خطاب عن الذات وعن الآخر. والرمز القوي لتاريخ الص وابتدأ»<sup>98</sup>.

وفي نهاية الخطابة لبلك العبد عاد الحميدس إلى نوع من التسلية بقوة الخطاب المصا، يتساءل د مدير لعظمه عن حو فر الكثرة

في شعر الحميد بن هـ هل لأن الشاعر يحس أن يقصص عما يحتاج في صدره مرة واحدة؟<sup>(59)</sup>

ويضيف: «يتفجع بعض شعره بفلاحة من الغوصي خوفاً من الرقابة الاجتماعية التي لها حضور لا حي فكر لشاعر وإبداعه بل هي تعبيرة وسلوكه اليومي حتى أنها غالباً ما تتحول إلى رقابة دائية»<sup>(60)</sup>

ويستهل الحميد بن ديوانه (وللرماد تهاراته) بعبارة كافكا:

**«لدي مطرقة قوية لكنني لا أستطيع أن استعملها لأن مابضها يشتعل»<sup>(61)</sup>**

وينفص علي الدمي أسباب ذلك بالبحر أن

«انظروا بحذو بلاتنا سباب ودنياً وسد ك رب يعمل على ترسيخ لرب نسعه رقص كـ سكل نحد رب بذكره لإبداعية ومن ذلك مرقعها من التحديث ومن قصده الشعر الخـ»<sup>(62)</sup>

لم ينقص مساهمة علي بن حبيب مور عظم حسب سبني أن تسلل إلى الملكة تفرجياً فئات أصولية من مصر والسـ كـت تعمل حذف أكرابيس لتفيد أحداً منها الخاصة ونجحت قوة تأثيرها حين نجحت بالتحالف مع بعض الأوجه في المؤسسة لديمية التقليدية وعدد من المعاصر لطموحه لقادمه من المناطق المهشمة في لمملكه إلى تحويل أبعد إلى قصدر ثانيه السـ هوجة التفاضل بين القبائل والأحزاب الأهلية، فكاتب تهر لديم عندما يحضر إلى البلاد عجد الله عرام أو عجد الرسول سباب أو قلب لدين حكمسيار ونقال فيهم المطولات الشعرية، ونسكت كل الأصوب التي تعارض تحويل معدرات البلاد إلى الخارج، وترى عدم لتصعيه بالوطن في سبيل تحالفات مشبوهة تحت دعاوى هلاميه تتحدث عن أهمية غير ر قعيمه



في هذا الجو المشحون حدث ما يسموه علي القصيمي (منجعة الحداثة) لأنه:

«في مساء كهذا - خطاب الحداثة نفسه سوف يضطر إلى قمع ذاته أو بحريتها بلباس شكلائي جمالي في أحسن الأحوال ويصبح بذلك مظهراً لحركة تجديد وتحديث وسرعاً ما هو الحداثة وليس تعبيراً عنها»<sup>1031</sup>

للمرة الثانية يجد الخطاب الشعري التقدمي نفسه مهزوماً

في المرة الأولى كانت هزيمته أمام مجرد خطاب اجتماعي تقوم بهته على التقابله بدمه - لكنه لم يهزم - ثمه ثانية هزمه - ب. خطاب 'ممي' معقد تشعبه حركات معضلة بـ - نائب وإن كان الأمر لم يخلت من بأحد ليوب - ب - لاستغلال قبحه وليس في حب - ب - يهدف صرف أظواهره عما عهد بينهم - ثمة - طلب مقرب طمعه وروحها على جهات خارجيه إليها لخطاب لشعوره لؤمده هيا مفرقة.

في هذه السيار الذي كان لشعر - شعوره تماماً - دحل الشعر في أزمة جديدة لأن علاقته بيهه ربي - الخطاب علاقته جديديه. وهي علاقة تتحول في مثل هذه الظروف إلى علاقة مأزومة. يقول أحمد بوقري:

«أزمة الشعر المحلي ليست أزمة صياغة محسب بل هي في حقيقتها تعبير عن أزمة واقع في يحصل بحاسبته ورزاد عن اوقع الموضوعي المتأرد واقع في يبدو في لغة عامصة مسفلاً عانياً عنه لموقع الاجتماعي للشاعر وواقع في يصب عنه رؤية الشاعر لشقاية - و يستمر عليها في تعقد خطابي وفي صياغة مية مركبة كثيراً ما تكون تدعات وحاديه معبرة عن د بيه معلقه مقهورة أو تجريدات مطلقه للأشياء،

و موقف ويرى فيها احتلالاً للعلاقة بين ذات الشاعر وموضوعه بالفعل الشعري عاجز عن تفجير التفاصيل الواقعية واللمحظة التأزمية في صورة نمية مقبولة ومتسقة بسيطة ومعقدة واضحة<sup>(104)</sup>.

وتصل بنا مقولة الأحيال إلى المرحلة الرابعة، وهي مرحلة قصيدة الشر وحره أخرى يدفع الخطاب لمهيس بالخطاب لشعري إلى لعبة لذاتية والمرجعية الخارجية. يقول محمد العباس:

«من المبالغ فيه أن سبب تصادف قصيدة الشر في واجهة مشهدة الثقافية إلى منحنيات البسبب الفكرية والاقتصادية والاجتماعية دون الإشارة إلى حداثته بسودج شكلاً حياً لا يفسد من عروب محسوس هذه اللحظة لا سبب لا ضمن شريحة مثبته محدودة جداً، وتماثي من غربة استثنائية تباهاً إلى بقية الأجناس الأدبية»<sup>(105)</sup>.

وقصيدة، شر برحى في ظاهرها مزج من الصورة الفكرية، ولكن في العمق يوسس خطاباً شعرياً مقدس خطاب اجتماعي تأسس

من هذا المدخل ركز عماد من التقاد على تحليلها في السياق لبوسيو - بغامبي حيث يرى الدكتور سعد البازغي «بها» شكل شعري تقتضيه تجربة الحياة المدنية»

فيلهم محمد العباس عبارة البازغي فيها خاصاً جعله يرد بأن «الكثير من كتابات قصيدة الشر في ساحتها يرجعون إلى أصول ريفية ودارات شعبية، وشعرهم بموه بالأمم والمقصي والاشعاعات على الريف والعوازم المهذبة فيما يشبه جدلية الريف لطارذ / المدينة الجديدة»<sup>(106)</sup>

إذا أخذنا الأمر في سياق الخطاب الاجتماعي المحمي يتضح أنه لا تعرض في لصوره الهائية من حيث الجوهر بين رأي البازغي ولعباس، فالخطاب الاجتماعي لدي مرستت قصيدة الشر بالتزامن معه كان خطاباً

بعرض نوعاً من التعبئة والعسكرة على فكر لمجتمع لصالح قوى خارجيه متصارعه وطامعه كل منها من موقعه في الانقصاص على مقدرات لممكنه بصورة أو بآخرى حتى لو كانت هذه الصورة على شكل أحوة مذهبية أو طائفية مما جعل ضرورة استعادة حياة المجتمع المدني السوي داخل الوطن حليماً وهاجساً لكل قوى الإبداع في المملكة، سواء كانت أصولهم من المدينة أو من الريف. وعليه تصبح مسأله جذب الريف والمدينة مجرد تفاصيل.

كان الشعر قد دخل في عرلة وأزمة بسبب الخطاب كما مر بنا في عبارة أحمد به نرى حـ شعر بقصد ينثره مدكم عرلة شعر بتجريب نقيات حديثة<sup>107</sup>.

وتجرب شعر بقصد البث بالعمى بكل الحـرب لأجل سباقه في جديتها مع الخطاب الاجتماعي (يقول محمد العباس):

«... من هذا برق سرح يفرح من مكاتب بحره حـر... سحاطيه على ألا يكون سحبه حافله سرح من حـر كما حذب بعض شعراء لشائبات»<sup>108</sup>.

أو كما يقول عيد الحميري:

«نحن لا نكرر بعضاً بعضاً على مستوى الرؤية كما حدث لجيل لشابيدت، فلكل منا رؤيته المستفردة، وتعدد هذه الرؤى يتعدد الشعراء أنفسهم بل يتعدى الأمر ذلك فتكاد كل قصيدة يكون لها عصاها ورؤيتها الخاصة»<sup>109</sup>.

وذلك لتأكيد رسوخ النص المصوح مقابل النص المعلق في الخطاب

نهمس

ولتأسيس لمفهوم الأحاسي مقابل الخطاب المتمسك بدعوى  
لوثوقية، والاحتفال بالعادة واليومى مقابل المفتعل والوهم

ولكن حداته التجريد جعلت ما ذهب إليه الخميمي يدخل عالياً في  
دائرة لتطوع لتطيري حيث يرصد محمد العباس ما سماه بالصورة  
الكروية التي تسبح من بعضها، ومثل بالمقهى كنيسة مكابية حصفت  
لوظيفة مولية حد الاستهلاك ولكنه يعود فيقول «وإن كان لكل شاعر  
مقهى»<sup>110</sup>

إذا كانت قصيدة لشر قد رسحت حضورها الخطابي - وهو الأهم  
- في الدرجة الأولى. فحسب بعض المحللين في سائر نثري فذهب  
لأرأى المحللين - تسبح بعضها من - حبه القصة - هو مذهب يقول محمد  
لعباس:

«وإذا كنت لمحتني قد عدت فيه نبي أكثر من مسنون إلا أنني  
لا تعد عنى عدى نديت شعير طرفة عصفانة شعيرة والسبب يعود  
إلى القصيدة التي أتت عن الشعري لسبب القصد السهولة بالشراف عن  
فهم الأبعاد الفنية والمصوبية بها. حيث يقع من مذهب بعض الشعراء على  
أنها مجرد فرط للأثران وحلال بروج الإيقاع في القصيدة، وتلاعب باللغة  
أو تخدلق لفظي، فيما هي أقل لهوي متجاوز للاعتيادي من التعبير، ومخط  
إبداعى يحتمل التجديد الشعري على مستوى الشكل والمضمون ونقبات  
التعبير وتحقق معاهيد أعظم للفرس ولأشياء داخل لقصيدة، وأنشأ  
لمجيد جوانب هامة من المسكون عنه»<sup>111</sup>.

\*\*\*

رغم نهم البعض للشعرية بأنها تحولت إلى نوع من الكتابات التي  
يستهدف ذاتها<sup>112</sup> فلا يكتفى إغفال خطاب قصيدة الشعر

يقول إسبرتو إيكو

«هناك دائماً أحد ما نرصد أن نرسل إليه ما هو داخل الزجاج»  
«نحن لا نكتب لأنفسنا ولا للقرء - وإنما لقرئٍ جبلي قارئ النموذج بعهم  
مقاصداً ويقرأ كتابها بعض الطريقة التي يساه بها الكتابة هي فعل  
حب وفي الحب هناك دائماً شريك وإلا فليس هناك حب»<sup>(113)</sup>  
ويمكننا هنا استعادة عبارة العظيمة.

«فكروا عرله الشعر بتحريب مقنيات جديدة وأشكال وصيغ جرب  
بعضهم الشعر، والسايقون في بلدان عربية أخرى»<sup>(114)</sup>.

ويلاحظ أنه عند ذكره لا يخرج عن تحريب وعلى وجه  
الدقة تعدد تحريب ليس ليحد من مطلق سعد حده كما يعتقد  
بعض النقاد - حب - منهم عن الشعراء أنفسهم لا بد ما يعرض  
عليهم الخطاب الحب على

## المراجع

- 1، املحج لجريرة للثقافة 1424/16 هـ ص 7
- 2، عبدالله عبدالجبار، اختيارات الأجيال - ط 1 جامعة الدول العربية 1999م ص 5
- 3، السابق ص 139
- 4، ميشيل فوكو حفرات المعرفة ترجمة سالم بخت ط 2 مركز الثقافي العربي 1987م ص 7-6
- 5، محمد حسن عواد، إبراهيم أبو بلال الأندلس ط 1 بيروت دار الكشاف 1954م ص 37
- 6، محمد صالح جدال، ماذا في الحجاز؟ - ط 1 مكتبة لثقافة بحكة 1368 هـ ص 10، 11

7، السابق

18 عبد السلام الساسي، شعر، الحجاز في العصر الحديث - ط 2 نادي الطائف لأدبي 1402هـ ص 14

19، نوح / محمد، عن د عبد الله شطي تاريخ سعد لأدبي ط 1 دار لادوس ط 81 ص

10، السابق 80

11 سحبي ماجد في نقشه معصرة في مسكنة بمرجة سعودي - نادي الرياض لأدبي 1408هـ

12 تاريخ لنقل لأدبي ص 80

13 د محمد دوسر، في حركة شعر لأدبي ط 1 دار الفكر ص 21

14 د عبد الله محمد دوسر، تاريخ لأدبي ص 42 - ط 1981هـ ص 42

15، تاريخ سعد ص

16، بطر، ص 41

17، صحيفة، ص 42

18، عبد الحسيد شعص ومحمد سعيد دغش، شعر في حياة ووفاء دار جيل (1978م) ص 10

19، السابق ص 15

20 د إبراهيم لغوزان، شعر الحجازي الحديث - ط 3 ج 3 خالفي 1401هـ ص 1313

21، شعر، الحجاز ص 12

22، السابق ص 14

23، السابق ص 11 وعبدالله الفهمي، خطبة والتكبير - ط 3 دار سعاد صباح 1993م ص 167

24، عبد الفتاح أبو عدين، صرة شعراء قلمه معصرة - ط 1 النادي الأدبي نضالي بجدة 1418هـ ص 84

25، جيل دولر، المعرفة والسلطة ترجمة سالم بدور ط 1 المركز الثقافي العربي 1987م ص 66



- 49، نظرية لأجناس، لأهبة كارل فينور وأقرس، تعريب عبدالعزيز شيل تادي جدة الأدبي الثقافي 1415هـ ص 137
- 50، محمد حسين ريدي صحيفة جزيرة 1400/6هـ
- 51، قسمة ومقلب ص 13
- 52، صحيفة قديمة 1400/6هـ
- 53، قرار مجلس الوزراء - رقم 105 وتاريخ 1378/7/11هـ
- 54، نقارنات ص 205
- 55، لمصاد ص 127
- 56، نقارنات ص 246
- 57، تاريخ النعم ص 63 أعني لورجل ص 1 م 1 ع 2 وجب 1414هـ ناصر يرشيد، خطاب، لتلميذ هبة مدرسة التصيب
- 58، لأصبي حيدري حديث 1379
- 59، سعيد محمد - لأمنان مسخرة - ط 1 آو رتدي دمشق/ بيروت 2003، (المقدمة) ص 6
- 60، لقصيدة شكسبير
- 61، نقارنات ص 157
- 62، نسايق ص 136
- 63، نسايق ص 345 (عن مجلة الأدب البيروتية 1957/9:9م ص 51)
- 64، نقارنات ص 246
- 65، نسايق ص 313
- 66، نسايق ص 315
- 67، تاريخ لشدة ص 96 (عن عبدالله بن إدريس)
- 68، حسن عبدالله نقرشي، حواكب لتكريات ط 1 مطبعة الرسالة، القاهرة 1951م ص 36
- 69، نسايق ص 72
- 70، نقارنات ص 285
- 71، محمد سعيد أسلم، مجلة الأدب يناير 1953م ص 479



- 72، شيراتن ص 288
- 73، نسائي ص 246
- 74، نسائي ص 352
- 75، لأديب عجايزي، لغوي ص 963
- 76، نسائي ص 963
- 77، لأعمال ص 6
- 79، لغوي ص 7
- 80، لغوي، رشكاليات ص 41
- 81، عبدالله بن هبيل، حديث في شعر سعودي، مركز ثقافي، الرياض 2002، ص 9
- 82، لأعمال ص 8
- 83، محمد بن عبد الله، 1424هـ ص
- 84، لأعمال ص 9/8
- 84، محمد بن عبد الله، 2011-2012، ص 7
- 96، خلاصة في الشعر السعودي، ص 8
- 97، لأعمال ص 4
- 98، حديث في شعر سعودي ص 7
- 88، لأعمال ص 11
- 89، فاروق جعوم، صحيفة، جدة 1400/6/29هـ
- 90، جزيرة، صحيفة 13 14 15 1424هـ ص 10
- 91، نسائي 1424هـ ص 13
- 92، حديث في شعر سعودي ص 9
- 93، لغوي، وبنسطة، عن فوكو، ص 40
- 94، محمد حسن محمد، أبراهيم، 1994، ص 37
- 95، لأعمال ص 7
- 96، حديث، رشكاليات ص 131





1372هـ/1952م، وديوان (البراعيم أو يغايا الأساس)، الذي صير عدم 1373هـ/1954م اشعة الإنشائي الشعري الأولى لمحمد حسن عواد كما ارد هو أن يرمز إليها تقصائد الديوان هي ما كتب قبل سن الحادية والعشرين لم يكن بخص ديوان «الأساس» كل ما كتب في تلك لفترة، فمن ديوان «البراعيم» لينشر ما حجب عن النشر في الديوان الأول بعدما رأى، كما يقول العواد، «قبال القراء على قصائد الديوان الأول، وعندما أثار لعارون بشعره في تلك المرحلة من عمره نساؤلات عن مصيرها فأثر بشرها درأ لاحتلاف التفسيرات»<sup>(2)</sup>.

نشر قصائد الديوان مع وضع نغم شعري شاعر عمو السبق الشعري لساند سداي. بدلا من هذا السبق في بعض قصائد الديوان التي كانت تطلق من جديد «تجديد» في حسب العواد. ضده حينه رحمه الله إن ديوان «الأساس» سادس «نفس من النفس» في سنة «جدة» من جدوات الشباب المشعل، كما يقول في «مجلد إمارات»<sup>(3)</sup>.

تفاوتت قصائد الديوان بين الجودة والضعف. وقد كان يعلم ما تحتويه بعض القصائد من كآبة حجب لكنه سر عنى ما كتبه في تلك المرحلة لإثبات أن روح التجديد كانت هاجسه المسيطر عليه منذ بداية كتابته الشعرية ولعله، إضافة إلى ذلك، أراد أن يشهد، تاريخياً، ريادة شعره، على صفه، لتجديد شعري يجري<sup>(4)</sup>. وهذه هي لقيمة لقيمة الكبرى للديوان الديوان القديم مع سبع عشرة قصيدة بأشكال عروضية خارجة عن الشكل العمودي السائد بدايتها العواد حركته استجدية في شكل القصيدة سوع العواد في استبعاد الأشكال العروضية لكسر غلط القصيدة العمودية بتجربة الأشكال التالية:

1 - الشعر المرسل. وقد استخدمه في محاولة واحدة في قصيدة «ثورة محبة» لم يطلق على هذه المحاولة هذا المصطلح، ربما لعدم استشارة

مدان، ولكنه وصح هذه التجربة في الهامش بقوله «لم تُراع في هذه لقصيدة قافية واحدة فجاءت شاذة عن مالوف النظم متعددة لقو في وهذا وإن كان بادراً جداً لا أنه سين أن نظم به بعض شعراء الجاهلية»<sup>(5)</sup>، وجاءت بعض أبياتها كالتالي:

فاجسي في الإباء كيف تصور<sup>١</sup> ست فؤادي يطيق ذلك ويغضي  
نشوة هلـه أم العصب والإد لال أم تلك كبرياء العجني؟  
لا ترعني في عزة النفس يوماً فخرام الحياة ذا هو عندي  
أيها قهمة لحبك في نفسي إذا بُهدت كرامة نفسي؟

2 - الشعر المظفر: هي القصيدة - بالشطرين - التي تبدأ بقصيدة إلى مقطع ذات مصاروة في جدد الأبيات المصنوع مبرجات، مصنوع مصنوع كـ سجع في شعره لا سجع الذي استعمله شعره لتجديد العرب من ذلك في خروج عن القصيدة المصنوعة موحدة القافية ولم يشذ العواد عن ذلك، حيث نجد في هذين بيتين من قصيدته سجع فيهما شذوذ من حيث البيت لكل بيتين قافية مختلفة القصيدة الأولى «أمر في الرسم العروعراني» من ديوان (الأماس وأطلس) وجاءت كالتالي

إذا الجسم في الخليفة هل يتلائس وكوكب يتوارى  
تعتهم الرسم منه مثلاً للورى بعد فقد تذكرا  
يحفظ الرسم للجسم بقاء بعد أن تلبس الهوى والروا  
واللهيب باللهيب من رام للردح خيلوداً فأحسن الأسمالا  
سعت لكم وهي لفرط اشتياقها وها رسم جسمي بالرجل تلاها  
لكي يهديا حسن الوداد للذاتكم وكي يشهدا في المكرمات عملا<sup>(6)</sup>

أما الثابتة فتجسده بصوت « على صوت كتيب » تتكون من أربع مقطوعات على هذا النحو:

يا مغرم العلم هالك معرضه جرما حوى بقاكة من الكتب  
تسوس في بؤره سفائسها لظاك تدعى «خزينة الأدب»

\*\*\*\*\*

خزينة آداب صوت كل رائق بدائع كعب، تحفة للمطالع  
إفادة قراء، ومصوران كاتب وغنية مستقص، ولذة سامع<sup>71</sup>

كما كتب قصيدة بعنوان «في حبس الظنمة» ما يلوح بالثلاثيات بحيث يتكون كل مقطع من ثلاثة مقاطع، الأخرى تتكون من كل مقطع بقافية واحدة، لذلك في جميع مقاطع موجد القافية حيث جاءت القصيدة على هذا النمط:

أ	_____	_____
أ	_____	_____
ب	_____	_____
ج	_____	_____
ج	_____	_____
ب	_____	_____
د	_____	_____
د	_____	_____
ب	_____	_____

والآليات التالية تودج لهذا الشكل:

عطرها تسري إليها	عذارتي في الرمي
عطرها تسري إليها	وأتركها تفحة رها
عطرها تسري إليها	وردها في هاننا لها
عطرها تسري إليها	عذارتي ماعة أن
عطرها تسري إليها	طارحا جسمي على الرمث
عطرها تسري إليها	أعصني خمر الندي تفت

ألسنا نتمل من ملكوا اليهانا وقدما أحرزوا المجد الأتميلا  
ألسنا نعلم عملة المخروب؟ ألسنا الباطنيين بلا لغوب  
ألسنا نعلم شوه المسعوب وأكرم أمة هزت صليلا<sup>91</sup>  
وهكذا أما المقطوعة فيعمود « استعشات » وجاءت على هذا  
لحز

يا حاة اللماز ملوا السيوفيا وأذيقوا جهش الجمود حتوقا  
لا تبخالوا الحياة عيشاً لطيفيا إنما الحياة أن ترى الشعب حرا  
فأخروا الغرب واستلوا الصغايا انسلخوا جلوة الحياة اجعلها  
هلهوا لشء و بشروا الأد يا شروا للهرص سرا وجهرا<sup>92</sup>

كما جاءت قصيدة (بلادي) في ديوان « البراعم » على عطف مشابه  
ولكنه غير محكم لعل من قصيدة « التجربة » في ديوان « البراعم »<sup>93</sup>  
3 - القصيدة المرشحة التي شرف بها بعدة طرق كناية لموشع  
المحسنة في كتابه كثير من قصائده ويبدو بادرة واضحة في هذا  
لوع من القصيدة شعره هاجر بدين كبر من كناية القصائد  
المتأثرة بطرق نظم الموشحات.

وقد جاءت قصيدتان ومقطوعة في ديوان « الأمان » على طريقة  
شبيهة بكناية لموشحات مع تعاون بينها في توزيع الأظطر والأنفال.

فقصيدة « لقاء » تألفت على هذا النحو:

..... أ .....  
..... أ .....  
..... ب .....  
..... ب .....

..... ج .....

..... د .....



و ..... هـ ..... و

و ..... هـ ..... و

ج ..... ج

د ..... د

ح ..... ح

ح ..... ح

وهذا هو المقطع الأول منها:

أما تذكرين وقد صا رداً الظلام بأعطائه

وفي جانب البحر قد صا رقيق النسيم بألطافه

أمام الطبيعة والقلبان

عبلن مؤمناً وعلمى سالكاً<sup>١٥</sup>

ومقطوعة ودانت الدلالة جاثت على هذا البحر

أ

أ ..... أ

ب ..... ب

أ ..... أ

أ ..... أ

ج ..... ج

أ ..... أ

أ ..... أ

..... د ..... أ

ظهرت بهذا الشكل:

أدات الدلال وذات الحسود

أما لك عن قلعي مزهجر؟

ملككت فؤادي فطال بحادي وزاد سهادي ونومي نمر

فرقي لصبي كثير السهر

جليف التحول أسير الحشر

ملككت هره فضيل ههه وأفنى أماء لفرط الفكر

إلى آخر القصيدة<sup>[13]</sup>

ومن لدنو - منقطعة حوى غصبه - مصراع أحسنه - حات بهد  
لحر:

..... أ ..... أ

ب ..... ب

ج ..... ج

د ..... د

وصها

رعنتي بسهبها وتكسر عتيها وصالت بعطفها ترنح ردها

مجررة الأذيال ناعلة الحصر

تأويل عن دل تصيد بلا ختل وتفتك عن جهل فتقضي على مهل

«بميلة مهوى القوط طيبة النشر»<sup>141</sup>

4 - ويدخل في هذا الأسلوب العصائد المقطوعه ذات الشطرين لسي  
نقسه التصيدة الى مقطوعات مسارية عالياً ما تكون مريعات،  
تحتّم كل مقطع بشر واحد أو اثنين متساويين أو متعاويين في عدد  
التفعيلات، وتتفق جميع حركات المقاطع من الأشرطة بقافية موحدة،  
وتتفق جميع حركات المقاطع من الأشرطة بقافية واحدة، فقد تأتي  
لقصيدة على هذا النحو:

أ .....  
أ .....  
ب .....  
أ .....  
ج .....  
د .....  
د .....  
هـ .....  
د .....  
ج .....  
د .....  
د .....  
ز .....



ب \_\_\_\_\_

ج \_\_\_\_\_

ج \_\_\_\_\_

د \_\_\_\_\_

د \_\_\_\_\_

هـ \_\_\_\_\_

هـ \_\_\_\_\_

ج \_\_\_\_\_

ج \_\_\_\_\_

خطرت قهر دياها الشفا نشوي بهالجمال  
 فيها - تصدله هله أعطانها الهيف الفقال  
 وتدل بالقصر التحيل بعائد المعجز المهيب  
 هذا يريد لها القعود، وذلك ينهض بالوثوب  
 فيشور وقد العاشقين  
 وأرجعنا للعاشقين<sup>163</sup>

والقصيدة الثالثة التي بيت على هذه الطريقة هي قصيدة «دعرة»،  
 وهي من السريع. وقد قسمها الى محسسات بمعدل بيت كل مقطع ثلاثة  
 أنطر. شطرون ثمان والثالث يتكون من «مستعمل» مرتلة بحيث تصبح  
 «مستعملتين» والقصيدة على هذا النحو

وهكذا

محمد حسن عواد نهار التجربة

أحمد بن صالح الطامي

أ		
أ		
أ		
أ		
أ		
أ		
ب		
ب		
ج		
د		
د		
د		
د		
د		
د		
ب		
ب		
ج		

وهذا جزء من القصيدة

رثمة تجربة طريفة في ديوان الأماص تشكون من عشرة أبيات.  
 يا هند ما أجمل ساعاتنا بين احتساء الماء والقرف  
 وما ألد الليل وقت الشعا تطعه بالكأس والمعزف

وبالكتاب المتتقي يحتوي قصة تأثير الهوى المتلف  
تستغفم الهرمونها تارة لكي نرينا خطر الموقف  
لإن معنى الليل بأراحه عشنا إلى السهرة في مقصف  
نحصر من الرد كؤوس الرحيق  
وتنسق الأحلام حتى الشروق  
الحو الهم<sup>(17)</sup>

حمسه للعواد وحمله لأبي براس، استطاع العواد أن يتوكل منها تفيدة  
بحيث تعدت باب العرس بولف في نهاية تفيدة محاسة وقد  
صغر نغمة لهند بتفيدة نغمة وهي هذه تقطعه من لا أدعي  
حترابه ركني ذكره ما هدائي إليه هو هذا عطره بدهة فلق  
مضرب إلى مقطوعة سيجو المحسن بن هاشم المعروف بابي موسى وصورت  
كل بيت منها بيت أبي بحيث يند باليسين معمر كمثل يتلف منها  
وحدة منه تبسري في المقطوعة<sup>(18)</sup> ويلاحظ هذه التهجئة على هذا  
لحور:

ويلاحظ أن أبيات العواد لم تشرم ثمانية واحدة بل كان لكل بيت  
له تفصي للهوى أوب فاعتراني الويل والنهم  
ما هوى إلا له منها يستفي منه ويشتبه  
فصلي في الحب مطربة في غرام الشيد معجبة  
فتنت قلبي معجبة وجهها بالمحسن مستقب<sup>(19)</sup>  
قديمة معجبة

٤ - قصائد المقطوعات متنوعة التفعيلات<sup>(20)</sup>.

كتب العواد قصيدتين اثنتين جداً واسعاً بين النقاد في تحديد شكل النوع الموسيقي الذي يمكن أن تصب تحته القصيدة الأولى «بحر النور» من ديوان أمانس أطلان. ولثانيه «حظوة إلى الاتحاد العربي» من ديوان «الهرم» وفي ديوان أمانس قصيدتين «حرمان شبيهتان بشكل قصيدة «بحر النور»، وهما قصيدة «تربية» وقصيدة «بلاد الهرم» وقد سميت قصيدته «حظوة إلى الاتحاد العربي» في الشعر قصيدة «بحر النور»، حيث نشرت الأولى عام 1343هـ / 1924م بينما نشرت لثانية عام 1353هـ / 1934<sup>(21)</sup>. سمى القصيدة الأولى على تفعيلة بحر المتقارب «لعلول» على النحو التالي

لقد أنزل أن نسجيد	لعلول / فمورل / فمورل / فمورل / فمورل / فمورل
إلى بسمات وحنا	فمورل / فمورل / فمورل
وأشياء لم تمل	فمورل / فمورل / فمورل
وأن تقوى بهزم	فمورل / فمورل / فمورل
كهرت له أن يني	فمورل / فمورل / فمورل
وتدفع شأنك الطامحين إلى العمليات	فمورل / فمورل / فمورل / فمورل / فمورل / فمورل
لتنفض روح الأمل	فمورل / فمورل / فمورل

وستمر لمقاطع على غط مشابه من نوع عدد التفعيلات في كل شطر وذلك ما بين تفتيلتين إلى ست تفتيلات في الشطر

لقد كان الشكل المطبعي الذي ظهر به القصيدة د فعاً لبعض النقاد لاعتبارها من محاورات لمكة لشعر التفعيلة<sup>(22)</sup> ولحقبه أن



لديس اعسروها قصيدة من شعر المعجيلة اعصروا على نعسيم الشاعر  
للأشطر ظهرت وكأنها قصيدة تفجيلة لكي نقاداً آخرين نحفظوا على  
اعتبار القصيدة من شعر التفعيلة السببي الأول، أن القصيدة يمكن إعادة  
توزيع اشطرها وفق مجرى «المقارب» فتصبح قصيدة عمودية شاسي.  
أن توزيع التفعيلات بين الأشطر في شعر المعجيلة يجب أن يكون بحرية  
تامة دون التزام بنظام معين. وهذا ما لم تلتزم به القصيدة. فقد ورج  
لشاعر تفعيلات الأشطر وفق أعداد محددة وقواف منظمة وبما عليه  
فإن القصيدة يمكن أن تظهر عمودية على هذا النحو

لقد أن أن تمثيل الـ منافع با موطني  
إلى يسومات وضاء وأسماء لم تصلن  
وأن تنقوى بمصر كرهت له أن ينسى  
وتدفع شبائك الطف معين إلى المعلمات  
لتبشّر روح الأصل<sup>29</sup>

وكذلك الجانبي قصيدة «مصر يسور» التي طاب في «البحر» بطلب

لشكل:

حظ القلم متفاعلهن

فصح الأسم متفاعلهن

ودعا بني العرب الكرام إلى الصمود متفاعلهن متفاعلهن متفاعلهن

نحو الحقيقة غير أنهم رقد متفاعلهن متفاعلهن متفاعلهن

دهت مدى صرخات قلبك يا براع متفاعلهن متفاعلهن متفاعلهن

عشنا مدى متفاعلهن



فقيها

وفيهما

أساس وريث

من المثلث لمجمله آياتها - فؤادي

متاعاً رسالته خالدة

تقيم الفضيلة بين الفنون

فقومي حاناً

بهبز الكيانا

وتسبح سحرأ

على الناظرين

قراها

رواها

لقلمي البصير

بعيد تراثهم ألامه - ثم يهدي

ويعلن أسرار أحلامه

فينطقه وحيها المستبين

وهيهاث ثمهدي

حياة التحدي

وهيهاث تشفي

جراح الطمين

حيينا

حيينا

حياة الأمانى

يطرح باخوس أثمارها

ويزجي عطارد معطارها

ويهدي أبولون قيثارها

... .. القصيدة (36).

ويمكن سهره عاد، مريح لأشطر صبح من كمن شتقارب  
وهذه هي القصيدة بعد إعادة موزج اشطرها.

إليها، إليها أسوق الحديث  
من قبل كانت تغذي براعي  
وكانت هب - وكانت شقا -  
وكانت حياة وكانت شجون  
لغيبها وفيها أساس وريث  
من الخلق تجلوه بانها تجودي  
مناها رسائله خالدة

فتوحى حناناً بهز الكهان  
نواهاً وواهاً لقلبي الجموت  
ويصلن أسرار أسلامه  
فيمنطقه وحيا المستبين  
وهيات تجدي حياة الصحن  
وهيات تشفى جراح الطمين  
حيينا حيينا حياة الأمانى  
يطرح باخوس أثمارها

وهكذا إلى آخر القصيدة.

ما قصيده «بلاد العرب» فجاءت كالقصائد الثلاث السابقة من حيث طريقة كتابة الأشرطة، فقد ظهرت على هذا الشكل.

يا بلادي يا بلاد العزم في الفاهر والحاضر والغد

يا بلادي،

إن عيني لا ترى العيشة إلا حينما

في هوالك،

لمتى يتأهلك السعد؟

\*\*\*

كم أنادي،

أنت نوري، أبتى علواني، فهل أنسى أنا

ما اعتراك؟

لا، ولا ألتزم في الود

\*\*\*

فأذكرني

وأذكرني كيف رفعتا مشجرات البنا

في ربالك

يوم أن كان لك الجهد<sup>[27]</sup>

وقد بدأها على تعميده الرمز «ناعلاش»، وبالإمكان إعادة كتابته  
الأشطر على مجزوء الرمز، مع تعميده زائد بدءاً بها كل مقطع، وبمصر  
الأيديت بحيث تظهر القصيدة بهذا الشكل.

يا بلادي

فاعلاتن

يا بلاد العزم في الفا

فاعلاتن فاعلاتن

بر والحاضر والقد

فاعلاتن فاعلاتن

يا بلادي، إن عيني

فاعلاتن فاعلاتن

لا ترى العيشة إلا

فاعلاتن فاعلاتن

شجنا في هوالك،

فاعلاتن فاعلاتن

فصني يتنايك السعد

فاعلاتن فاعلاتن

كم أنادي، أنت نوري

فاعلاتن فاعلاتن

أنت عليائي، فهل أنت

فاعلاتن فاعلاتن

سي أنا ما اعتراك؟

فاعلاتن فاعلاتن

لا، ولم ألقني في الود

فاعلاتن فاعلاتن

فأذكرني وأذكرني كـ

فاعلاتن فاعلاتن

فرفعتا مشغرا -

فاعلاتن فاعلاتن

ت البنا في رباك

فاعلاتن فاعلاتن

يوم أن كان لك الجهد

فاعلاتن فاعلاتن

إلى آخر القصيدة التي يمكن إعادة طريقة طباعتها لتتفق مع مجرى  
الرحل. وبملاحظ أن ذلك الشاعر اليافع استعمل طريقة التدوير في البيت  
السادس وهو أسلوب أكثر منه شعراً، التفعيلة

لكسما ملاحظ أن العواد لم يكن مدمراً بعنوانين العروس الصارمة  
فيما يتعلق بالآغاريص والأصرب، بل كان يستعمل امكانيات الرحافات

والعلل لينمكن من توزيع الأنظر بالشكل الذي ظهر فيه في دراويده والعود بعنه يقر بأن هذه القصائد بيت على أساس الشكل التقيدى للبحر، لكنه خلط، في القصيدة الواحدة، بين تاء البحر ومجروته أو مسبوكة وهو، بهذا التوظيف « الحر » لهذه الإمكانيات العروضية الكامنة في كل بحر، يعتقد أن ذلك من الشعر الحر، حيث يقول:

والبحر لمثائف من ست تعاميل يأتي المهول منه على تعبيلتي فقط، وكذلك البحر المكون من ثمانى تعبيلات فمن السوع الأول قوسا في نطه.

هتف القلم

وجسا الأمم

لهذا نهاية الشعوب إلى الله

وهو من الشعر الحديث لمحمى ناصر الحر. وقد جمعا في هذه القصيدة بين سورين تاء «بحر» تدللا على « الجمع بينهما جازم، بل قد يكون واجبا في كثير من الأحيان »<sup>٨</sup>.

وحصل العود هذه المحاولات التجديدية في ديوانه الثالث « نحر كيان جديد » التي ظهرت قصائده أكثر تضجاً شكلاً ومصنوعاً من ديوانه الأولين كما واصل تجاربه لإرهاصة شعر التفعيلة باستحداث تنوع التفعيلات بالطريقة التي شرحناها آنفاً. إضافة إلى الجمع بين بحرين متقاربن وزياً في القصيدة الواحدة مع كسب نصيبتين في هذا لديوان على طريقة كتابة شعر التفعيلة رغم تأسيهما على تفعيلات الأنظر العروضية المقسمة. الأولى بعنوان « المثل الأعلى » وجاءت كتابتها في لديوان على هذا النحو:

يا حبيبى

أبدأ، في كل ظرف يتحور  
في ضجيج الصبح، في همس المساء الهادئ  
في غمار الهدوء، في سحي الحياة الهائز  
أنت في العين وفي القلب مصور  
غير متصلي

وهي من مجزوء الرمل، إذ يمكن إعادة كتابتها على هذا النحو:

يا حبيبي أبدأ، في كل ظرف يتحور  
في ضجيج الصبح، في همس المساء الهادئ  
في غمار الهدوء، في سحي الحياة الهائز  
أنت في العين وفي القلب مصور غير متصلي<sup>29</sup>  
والسيدة شادية بعلول - - - - - وقد أظهرت في الديوان بهذا  
الشكل.

يا شجرة العاشق  
ما كنت لي مستحيلا  
يا وصل، فابق سنينا  
يا طير رومي الجميلا  
أطرد بسحره عني  
هنا فكن متي  
بصحبة ليس لها آخر  
لا يهترعها الملل القاتر



واشفع لدى دلياء لا تهفني

وارج الغزاة الصلب أن يفتني

ما كان والله صلبا

كم أزر القلب قلبا

وأظفيا سر الهوى المعلن

وهي قصيدة ميمية بحرين، مجرورة المصنوع والسريع فكل  
شطر من لأشطر الستة الأولى مكون من مفعيلتي مجرورة فمجت  
(مستعملان فاعلان) الأشطر من السابع وحتى العشر من الثاني عشر  
حتى لادس عشر موزونة على مفعلي سريع ماء مستعملين  
مستعملين دأشعر هو استوي مستعملين ماء حيد ركي أبو  
شادي<sup>321</sup> وباء شدة، محسن عواد كاسية فهد المقطع، رسمه باقي  
لقصيدة. يظهر بهما إشكان:

يا شروة البصاشقموميميا ما كنت لي مستحيل  
يا وصل فابق سيمنا يا طهر روعي الجميل  
أطرد بمحرك عني همتا تمكن مني  
بصحة ليس لها آخر لا يعتريها الليل الفاتر  
واشفع لدى دلياء لا تهفني وارج الغزاة الصلب أن يفتني  
ما كان والله صلبا كم أزر القلب قلبا  
وأظفيا سر الهوى المعلن<sup>321</sup>

كما كتب في هذا الدبران قصيدة على طريقة «مجمع البحور» بعنوان  
«مع ليدر جمع فيها بين بحري الخفيف والمتقارب وقد يماها على ثلاثة

مقطع من الخفيف، كل مقطع يتكون من سبعة أبيات بقافية موحدة لجميع المقاطع. وبين كل مقطع وآخر مقطع من مجزوء. لتعارب يتكون من خمسة أبيات بقافية للأبيات الأول و الثاني والخامس وأخرى للبيتين الثالث والرابع لجميع مقاطع هذا البحر، بحيث تظهر على هذا الشكل.

قلت للبلدر حينما يرقع الغيثُ      سم محباه، واعتزته الكتابة؛  
أنت أنت المصور في أفق القلب      وفي الجو، رغم هذي السحابة  
أنت أنت المجهل المكون بالتر      ر، وأنت الموهي إلى خطابه

.....

للا تبتس في      خلال القيوم

إذا جلتك      فإن النجوم

حواسك باز      حلة المنظر، فذا

ورغم أن بعض النقاد قد ساءت الحجة، مثلاً في اندوايس لتأليه لا يربط من شعر "قصيدة" من يجب أن يحذف، لا أن إقدام "عواد" على كسر الشكل الخارجي لتقديدي لكساية القصيدة، وتوزيعه للأشطر حسب لمعدي، واستعماله لامكانات البحور بأعديها وأصريها ورجاعاتها وعلتها، كل ذلك بعد إرهاباً منه لتطلع الشاعر العربي (لواعي ابداء)، وتطلعات لجبل الشعري الجديد في المبحار خاصة إلى شكل موسيقي جديد، وإلى تجديد في الكتابة الشعرية.

لقد كانت موسيقى القصيدة الأساس الذي انطلقت منه حركة لعود لجديدية نسي مارها من قصائد الأولى. إن ما يفت لظفر في قصائد لدرويس لثلاثة، خاصة تلك التي خرجت عن نمط القصيدة العمودية

البائد، هو خروج هذه المحاولات عن وعي وإدراك واصحين لشرا، موسيقى الشعر العربي واستعماله لنغميات ككتابة القصائد التي خرجت عن نمط القصيدة العمودية كالمثنويات والمربعات والمسططات والموشحات.

جاءه إلى ذلك، اطلاع العود الواضح على تجارب الشعراء، المهجريين، ثم الديوانيين وخاصة العفاد، الذين سبقوه في محاولات تجديد موسيقى القصيدة العربية وهذا يعطي دلالة على أنه كان مأخذاً منذ بداية محاولات الشعرية بالبحث عن أشكال جديدة لموسيقى الشعر تخرج عن رتبه القصيدة العمودية ولعل ما عرّض ذلك في كتابته الشعرية ضعف تأثير العمود القديمة عليه سبب عدمه من الحفظ وضعف ملكة الحفظ لديه يقول عواد: «له كل تجرب الشعر لا يربط بسكي بسبب، وما يسمونه نظم شعر، لكني أبحث جاهد عن لقوب، بظن سبب فكنت أقرا وأعجب بعض د «ألكسي لا أحفظ» من سبب ب «ألفظني» أو «أكرتني» ملكة، حفلة عدي سبب ميمه، كد كد ميمه، رجزه بكرى سبب حرماني من إلا له في حشود حش كدت ميمه «نظمنا» عفا الله عن وضعه لا يعرف من سبب «التمسك لا على الحفظ» كوه، لميوية، ولا يزال رثبه لا أولئك إلا المحافظ الجامد الذي لا يعرف المفاصلة ولا يثمر بشخصه»<sup>64</sup>.

ويجب ألا يغفل عاملاً آخر كان له دوره في هذه لمرعة المقاومة لتأثير القصيدة امترائية أو تقليدية، وهو روجه الشائنة ووعيه المبكر إدراكه منذ سبب ميكرة لأزمة الشعر في عصره حداثياً وعربياً، وهو ما أشار إليه جتصاراً بحرية الفكر التي عبر بها طيبة حياته وتبعت في وجهه الكثير من المعارف لذلك، كانت موسيقى الشعر أولى مواجهته له في سببه نحو التجديد وكسر قيود القصيدة العمودية المصارمة.

وهو بهذا نقل الشعر إلى مجالات أرحب من التجديد بالانفتاح غير

المقيد على جميع الحركات الشعرية لسجديدية وهي عقلمتها مدرسة الديوان وبرعات جماعه أبولو ومن بعدها حركة شعر لتفعيله وهو بهذه الروح المدعومة نزع حركة لسجديد ليس على مستوى لتطبيق محسوب بل وعلى مستوى السطر ايضا. بعد كان البدايه الواسعة للأدب، كان الأدب، لاشيون يشهون خطاه، ويقتنسون من حماسه، ويحسون بأثره وتأثيره فيها، سواء في عهد النظم أم بعد أن شب وشبوا<sup>35</sup>، كما يقول د. عبد الله الخاضع<sup>36</sup>.

ويمكن القول إن تجريبه العواد الجريئة في تجديد موسيقى الشعر هي لأقوى ثمرات في هذه التجربة، وهي التي مهدت السبل أمام معاصريه ولحقه من الشعر، شعر من الشعر بعصره لحدث شعري بكافه أبعاده مضموناً وصورة ورمزاً وزخماً.

فحينذاك تجرأ على سبيل موسيقى التي يدرس ثلاثة إلى المصامين، حينئذ ليرى شعرة وبجد قصصه صفاء منها لصغير إلى درجة تركه، منها ما يوحى بفتح شعري مبكر على شاعرية وعندها يمكن من كتابه سجدته يستحق محسوب، بل حاول الخروج في قصائده على الموضوعات لتجديدية بعد شعر المديح والماسيات، وحاول أن يجعل من شعره مثلاً للإحساس انصافاً ولتفكير متأمل وبكده يتفق لقاء على أن العواد حفلة امتزاج مدرسة الديوان بفكره القدي مع برعات جماعه أبولو وحنانها بالشعر الوجداني.

لقد طمى هو لوطى والمجسم والدعوة إلى النهوض على شعره حتى لقد كادت أن تدب عاطفته الفردية في عاطفة الجماعة في صوت يكاد يقترب من مذهب لالتزام<sup>37</sup>، ورعه ذلك علم تحدث مصاصيه ولا روه لشعرية تأثيراً موباً في الوسط الشعري ولعل ذلك راجع إلى طبعان الصوت العقلي التامهي على الصوت الوجداني من ناحية ومن ناحية

ثانية، فلم يسع العواد إلى تطوير أدراجه الشعرية في الأسلوب والصورة  
والرمز والرؤية الشعرية



## الهوامش

- 1، محمد حسن عواد، ماس وأطلس، لبنان: 1372هـ/1952م)، ص 5-6
- 2 عواد، آماس وأطلس، ص 6، 10. أيضا: نظر عواد، الجرحم أريافيا الأماس، بيروت: دار الكشاف، 1373هـ/1954م، ص 3
- 3 عواد، لبراعم، ص 47
- 4 عيادته حامد، في شعره، قصص في مسكنة الصبية السعودية، الرياض: دار الكتاب السعودي، 406هـ/1986م، ص 90
- 5 عواد، آماس وأطلس، ص 37
- 6 عواد، آماس وأطلس، ص 52

- 7، عود، براعم، ص 29-30
- 8، عود، أماس وطلّاس، ص 78
- 9، عود، ديوان أماس وطلّاس، ص 50
- 10، عواد، ديوان أماس وطلّاس، ص 51
- 11، عواد، البرعم، 43
- 12، عواد، أماس وطلّاس، ص 77
- 13، عواد، أماس وطلّاس، ص 80
- 14، عواد، أماس وطلّاس، ص 79
- 15، عواد، أماس وطلّاس، ص 15
- 16، عواد، أماس وطلّاس، ص 21-22
- 17، عواد، أماس وطلّاس، ص 34-35
- 18، عود، ديوان أماس وطلّاس، ص 79
- 19، عواد، أماس وطلّاس، ص 79
- 20، اقتبست هذا البيت من ديوان محمد عواد، نهار التجربة، ص 111
- 21، مئة عبد حميد عواد، محمد حسن عواد شاعر، ص 34-35
- 22، نظر مئة عواد، ص 382، 385
- 23، مئة عواد، ص 390-391
- 24، عواد، أماس وطلّاس، ص 46-47
- 25، مئة عواد، 396-399
- 26، عواد، أماس وطلّاس، ص 83-85
- 27، عواد، أماس وطلّاس، ص 88-89
- 28، مئة عواد، ص 396-397
- 29، عواد، ديوان العواد، ج 1، (الطبعة مطبوعة بهصة مصر، 1398هـ/1978م، ص 10، 18)
- 30، عواد، مرجع السابق، ص 53-54

31، سنة عقاد، ص 398-400

32، طرر اعنة عقاد، مرجع السابق

33، عواد، ديون لعواد، ص 34-32

34، عواد، الربيع، 3-4

35، عبادته، لعاد، ص 90

36، عبادته، لعاد، ص 88

\*\*\*



إذا كانت زيادة الشعر الحر في الأدب العربي، لم تحسم بعد. ولا أخالها سوف تحسم، إلا في إطار التمييز بين الجانب الإبداعي، والجانب التطبيقي، فهل يمكن الاتفاق على رائد للشعر الحر في هذه المنطقة الجغرافية من وطننا العربي. وهل الرقابة تكون في أول من كتب قصيدة، أو أول من كتب بوعي، بالشكل الجديد أو أول من نشر مجموعة من القصائد، أو تكون الرقابة لمن أصدر كتاباً كاملاً من شعر حر أو من شعر نصفه هو مصطلح من مصطلحاته أصبح يعطى دلالة من لما عرف بالشعر الحر. يجب أن نقف الورقة بعمود إلى زمن - ربما - لم يكن فيه مصطلح شعر التفعيلة - شأنه شأن شعر النسخة - من أي من المصطلحين في هذه الورقة بخطي دلالة واحدة.

لكن ذكر شعر النسخة - ربما - من بعض شعره لدى وقف النقد عند بعض مفاهيمه عن غير ما نشأ به وهو أكبر للشعر الحر في المملكة العربية السعودية.

أول الأسماء التي تستوقف الباحث اسم الشاعر محمد حسن عواد، حيث بشير عبد الرحيم أبو بكر إلى قصيدة لعواد «خطوة إلى الاتحاد العربي» التي نظمها حسب مولده سنة 1924 حين أصبحت نجد ومختلفها إلى الحجاز وأصبحها كتاباً وهذا يقول أبو بكر إن العود «أنجبه في شكيلها الموسيقي إلى صورة يمكن أن تصوي تحت لواء الشعر الحر، وكان يهدف لتقصيده من السابقين بالانصهار إلى حركة لشعر حر»<sup>1</sup> ويعد أبو بكر في هذا النص «تسمية يمكن أن نرمي إلى مر حصة تلك لأشقيت في قصبة الشعر الجديد الحر، ولو من الناحية التاريخية»<sup>2</sup>



ويؤكد أن القصيدة تفوق أساساً على وزن المتقارب، «لكن لشاعر لم يلتزم فيه بالطريقة السقيدية، بل بصرف فيه. فرد يقص وأعطى لغة الحرية التي تشق مع التدفق لشعوري أو شعبي. لمسى، وجدت مصيدته على هذا الشكل الذي هو أقرب إلى مدح الشعر لمسه إلى نظام الشعر التقليدي»<sup>(3)</sup>.

لكن المسعى في هذه القصيدة سينسجل فيما إذا كانت طريقة كتابتها هي التي أثارت قصة الريادة للشعر الحر في الحجاز، حيث كانت على النحو التالي

لقد آن أن تستحيل المدامع يا موطني

إلى بسمات وضاء

وأشياء لم تعلن

وأن تقوى بمزم

كرهت له أن يفي

وتدفع شبانك الطامحين إلى المملات

لتعش روح الأمل

وهذا أشار بعض الدارسين أن القصيدة تتكون من ستة مقطوعات تتكون كل منها من أربعة أبيات باستثناء وحدة «القطع الأول» يصبح

لقد آن أن تستحيل المدامع يا موطني

إلى بسمات وضاء وأشياء لم تعلن

وأن تقوى بمزم كرهت له أن يفي

وتدفع شبانك الطامحين إلى المملات

لتعش روح الأمل<sup>(4)</sup>.

وإذ كانت هذه القصيدة التي وقف عندها عدد من القواد معتبرين أنها من الشعر الحر، بسبب طريقة كتابتها، لا تدخل ضمن إطار الشعر الحر، فهل يعني ذلك ريادة العواد للشعر الحر؟

قبل الإجابة عن هذا التساؤل، عكس النظر إلى قصائد أخرى للعواد سمير على قسط الشعر الحر، منها قصيدته الشهيرة «بين وحمير»<sup>١٥١</sup> ومنها

غادرت يوماً مكتبي تعباً من العمل الطويل

وذهبت بعد العصر أطلب راحة القلب الكليل

فأخذت أمشي هادئاً

أنا والأصيل

ومررت في سوق الفقيه

هذي هي الأكواخ يخطو بينها طنان كثيرون

رجل شرير

-----

لا سريد الالهامات إلى المستوى العسي للقصيدة، لكن لجانب لايقضي يستوقف القارئ والقصيدة من الشعر الحر ومن بحر الكامل (متفاعلي)

وإذا كانت هذه القصيدة تبدو متأخرة، مقارنة بالأولى، فإنها تميز عن وعي بالشكل الجديد ودراسات العواد جميعها تحتوي قصائد من لشعر الحر ونقروح بين قصيدة واحدة في ديوان ليراعه، وست عشرة قصيدة في ديوان قسم الألف<sup>١٥٢</sup> هذا النوعي بكتابة شكل جديد تؤكد رؤى العواد لمقدية، فهو صاحب أفكار متحررة حول الشعر صدمت

معاصريه ولازلت تصدم البعض إلى اليوم، رغم مرور ثمانين عاماً عليها العزاد مشوّب بحو التجديد، كما يبدو من قوله في كتابه «حو ظر مصرحه» (1925)، «ما الشعر إلا روح عتمدة شيطانية عاتية. تأتي أن تسكن امثال هذه الخرائب البالية المتحطمة لشعر روح ساء يهبط من السماء فإن وجد في الأرض مستقرات وأكاسيه من الألفاظ سيبي بعظمته وسموه ولا عاد أذراحه طائراً، إلى حيث مقر الأملان، و مياة لشبطين. والشعر جعر ولجعر يهدد بأشعته الظلمات إذ أتى»<sup>71</sup>

والسؤال هل الطريقة التي كتب بها محمد حسن عود قصيدته، تأتي ضمن سارد عوده لتحدد خط دهن ذلك الوعي من أهل كسر لطريقة التقليدية في تشكيل الشعر؟

ويذكره من نه تمكن النظر إلى قصيدة «حظوظ من طرس الاتحاد» على أنها قصيدة عسوية من حيث الوزن، فإن كانت ساعراً بها بأسلوب لشعر طر، رسالة له لدمه يجمع في سبيلها التذلل تعظيمه حق لريادة في التجديد والنظر إلى الشعر برؤية مختلفة.

رأى كان سؤال رياده لعزاد لشعر التفعيلة في العالم العربي، سيبنى معلقاً، فإن ريادته لشعر التفعيلة على المستوى المحلي، ستكون دون سابق.

حيث يتحدث الدكتور حسن الهويّل عن الشعر الحر، يتجاوز قصيدة محمد حسن عود دون أي إشارة لها، ويذكر قصيدة أخرى، حيث يقول «وحدث في مجله المهمل قصيدة للشاعر السعودي أحمد السباعي نشرتها المهمل عام 1938، أي قبل قصيدة الكولير بنسبع سنوات، وقبل قصيدة السياب بثمان سنوات، وبعد من لشعر الحر» ويشير الهويّل إلى قصيدة أخرى لشاعر سعودي رغم تسميته ع. ح. في بعض النماذج.

وحسب تعبيره «وعلى هذا تكون مازن الملائكة مسبوقة إلى شعر  
الحر»<sup>(8)</sup>.

هذه القصيدة بعنوان «بانعة الألمان»، ومنها:

لحظة متعبة

ذهبت مسرعة

كوميض الحلم

من شباب الزمن.. يا فتاتي

لكننا حين نعيد كتابة هذا الجزء يصبح:

لحظة متعبة      ذهبت مسرعة

كوميض حلم      من شباب الزمن

يا فتاتي

وهي تظهر فيها مبرحيت مسجدة لها من بحر ماضٍ بـ «لحظة»

لكن كتبت على غفلة الشعر الحر

ويبدو أن مفهوم الشعر لم يكن واضحاً لدى بعض نقاد الدين

تعاملوا مع بدايات هذا الشعر وعذ انعكس على تصنيفه لبعض

القاصد مثلاً لدكتور إبراهيم العوران بقول ما صعد «ومن شعر الحر

لمؤذن قول محمد حسن عقي يتاجي القمر، ومنها

حسبي من الدنيا الحفيرة أن أراك لدى المساء

تلقى بشورك في التلويح كولسم يزجي الشفاء

فأعده بالذكى إلى عهد اللقاة والهناء»<sup>(9)</sup>

وقد كتبتها العوران على الشكل العمودي، لكنني لست أدري عن

مبرز سببها إلى الشعر الحر. فهي من مجزوء الكامل عبر ' وهذا لا يعني عن العقبي كتابة قصيدة التفعيلة، بل كتب قصائد كثيرة، منها قصيدته «مروق» في ديوان ثمر ورجل، المنشور سنة 1967

وفي إطار الريادة يدخل شعرا، آخرون، منهم الشاعر عبدلرحمن لمصور (من مواليد 1920 1340 هـ)<sup>10</sup> الذي لا يرد اسمه عند من يتحدثون عن الشعر الحر كتب لشاعر العديد من القصائد في مرحلة مبكرة، خلال وجوده في مصر، وشعر بعضه في الأعداد الأولى من مجله البصامة وهي قصائد تدل على وعي بأسلوب الشعر الحر من ذلك قصيدته «حلام الرمان» التي نشرت في العدد الأول من مجلة البصامة (ذو الحجة 1372، 1952) ومنها

مات الرجا •

والفجر لاح

والهضب لي غلاظه أفاح

ومن الرمال التائبات على الظأ

الحاملات جفونها بالارتواء •

فاح الشلا

شلى زهر لا ترى

قد حسه جفن الرمال الحاملات

و لقصيدة من بحر الكامل، وتختلف عدد تفعيلاتها من سطر لآخر ويستوقف الباحث في شعر لتعجيله في الأدب السعودي، لشاعر حسن لقرشي. مذبذبات الأضواء الصانع طبع في مرحلة مبكرة وتحديداً عام 1957 وقد صم لديوان ثمان قصائد من شعر التفعيلة، جميعها لشاعر

في حر الديوان، ووضح لها غيوس « شعر متحرر » وفيها يلزم لشاعر  
يبحر وحد لكل قصيدة، لكن تفعيلات كل سطر تختلف بحسب المعنى  
المراد ويظل لشاعر مرتبطاً بالقافية، غير أنها قافية متنوعة في القصيدة  
الوحدة ومن ناحية تاريخية يمكن اعتبار العرش من الرداد لأبرز لشعر  
لتفعيلة، فقد واصل التجربة في دواوين أخرى.

وحدثني أنفق مع عبدالله الحامد حين يقول عن القرشي « كان أكثر  
استقراً، لسدح الشعر الحر وبهجه، وكثر رعباً لمصميد وأكثر توفيقاً  
فيها »<sup>121</sup> ويؤكد هذا المعنى الدكتور عبدالله لعقيل الذي يرى أن تجربة  
العرشي في شعر التفعيلة تبدو أكثر عمداً منه في الشعر العمودي  
ويضيف « نزل بصورة في نفسه، سمعته يفصح حين لا يراحمه  
فيها أحد بتجديد لحنه واستنساخه »<sup>122</sup>.

حين نسل في شعر حر من يرسمه في شعر التفعيلة،  
وهو أحمد قنديل لكونه مستوحى من به تارة يذكي بحوي مائة  
وتسعين صفحة. وثلاث عشرة قصيدة كتبت جميعها بأشياء واحدة على  
طريقة شعر المصميد سار الشاعر عيسى عيسى كبير باستخدام  
التفعيلة مع وجود تفاوت في طريقة الوزن والكتابة وقد كات بعض  
لقصائد يمكن كتابتها على نظام البيت، فإنها استغفرت بين صحيح  
لكامل ومجروته والكامل هو البحر الذي نظم عليه القنديل معظم  
قصائده

وإذا استبعدنا القصيدة العمودية البتيسة في الديوان، فدون رب  
سبكون ديوان دار لأحمد قنديل أول ديوان يصدر بكامله من شعر  
التفعيلة غير أن أحمد قنديل يظل مرتبطاً بالشعر العمودي من حيث  
الالتزام بالقافية، ومن حيث الصورة واللغة.

الملاحظ أن الشاعر العمودي دحل إلى ميدان الشعر الحر ببطي

لكيه يتقي حذر فله يتحول الأمر الى ثورة. كما حصل في الصراع بين الانجييين الكلاسيكي ولرومانسي رواد شعر الحر وصوا إليه غير حصر الشعر العمودي. وليس مباشرة جميعهم بلثرة ببحر واحد في تصيده. ويقتصرون على البحور الصافية. ذات التفعيلة الواحدة ولا يبدو أنه كان لديه لإيمان بأن الشعر الحر يمكن أن يكون بديلاً عن الشعر العمودي. كما هي الحال فيما بعد لدى بعض الشعراء.

من رواية أخرى يلاحظ أن هؤلاء الشعراء اجدوا من الشعر الحر شكل كتابته فقط ذلك اما سري كثيراً من القصائد كتبت على طريقة الشعر الحر وحين لتضمن فيها عجب نها لا تعدد أن تكون قصائد عمودية.

وتظل الريادة تمثل قضية ليس. فلنلقاها فحسب. وانما للمبدعين أيضاً فندكر بحر الخا من الشاعر لا سيد. فدرني إطار الحديث عن ريادة شعر التفعيلة ودرني تتبع ديون شوار حكايات! يجد أن معظم قصائد من شعر التفعيلة كأس «دات طعنه بعض الباحثون من شياطينا من أن سعد الحميديين هم أند شعر التفعيلة في المملكة في ديون رسوم على خاتمة. مع أن قصائده لم يسم إلا في فترة متدثرة؟ إن تحير الأجيال لبعضها البعض قد ريف التاريخ وأصاع الكثير من الجهود والمحاولات لسابقه»<sup>13</sup>. الحارسي بمعنى ريادة الحميديين لشعر التفعيلة ليثبتها بالقالي له وحديث الحارسي دفعي إلى الخطر في ديوانه (أشواق وحكايات). ولم أنكر بذلك متأخر مشرة (1981)، وفيه عجب أن تاريخ بعض القصائد يعود إلى سنة 1957 وهو تاريخ وصعه الشاعر، لكن دون إشارة إلى تاريخ النشر. وإلى أي مدى يمكن أحد هذه التواريخ على أنها حقيقة مسلمة؟ وإن أحد ذلك فلا شك أن منصور الحارسي سيكون ضمن رواد شعر التفعيلة في المملكة. لكن دون أن يتفرد بها

ويرى بعض النقاد أن ديوان سعد الحميدس (رسوم على الحائط، ينش نقطة تحول في حركة شعر التفعيلة في المصطلح العربية السعودية سعد البازعي يقول «أن البدء الحقيقي لشعر التفعيلة عندما يظن مرتبطاً بظهور أول مجموعة شعرية كتبت جميع قصائدها على غطاء ذلك الشعر تلك المجموعة هي رسوم على الحائط (1977)، لسعد الحميدس»<sup>41</sup> ولقارئ لهذه العبارة يستدل، لماذا يربط البازعي مسألة بدء شعر التفعيلة بظهور المجموعات الشعرية، وليس بدء نشر قصائد؟ حسب أن ظهور مجموعات شعرية يكون جميع قصائدها من شعر التفعيلة يعني تخطي مرحلة البداية

وعبر حسب حد الأدب نورد بعض ديوان سعد الحميدس ورسوم على الحائط فيقول «يصح مزج الأدب في مصنف يصنفه الحميدس في كتاب حركة الأبيد معلماً، لأن شعره مفهومه الخاص الدقيق، على هذه المعايير تصنف سعد الحميدس في مستوى أكبر من الرياء المحرر، لكنه إلى أن يثبت به معناه لولا الشعر الحر على المستوى محض، فهي سمح في يسهل معه تبني حرر فقد يوجد أكثر من معلم لذات الزيادة

وبالنظر إلى تاريخ صدور «رسوم على الحائط»، فإن تاريخ انقضاء يشير إلى أن اهدم هذه القصائد كتبت عام 1966، وهي مرحلة متأخرة نسبياً.

والاحتفاء بهذا الديوان جاء متجاوزاً عند البعض تجارب مهمة في عهد الله لسمطي يقول في هذا الإطار «كان الشعر الحر في السعودية قبل صدور هذا الديوان عبارة عن قصائد متناثرة هنا وهناك في الصحف المحتللة، لكن صدور ديوان تفعيلي كامل أدى إلى لدخول في عملية تأسيس نوعي شعري جديد ومختلف»<sup>42</sup> وإذا كان ديوان رسوم على الحائط يستحق لكثير من الاحتفاء، فإن ذلك لا يجعله أن يكون دائماً



لتجاهل شعر « حريس » فهذا التجارب له تكني قصائد متباثرة في الصحف، بل كانت قصائد معبر عن وعي بالتجربة، ولم يصممها دواوين شعريه، في مرحلته المبكرة، كما حدث مع حمد قنديل وحسن القرشي غير أن السطحي كان محققاً حين اعتبر صدور ديوان الحميديين دخولاً في عصبة تأسيس نوعي شعري حديث. وهذا الأمر لا يأتي بسبب كون الديوان يسير على عطف شعر التفعيلة فحسب، بل لأسباب فنية تتعلق باللغة والصورة والشجيرة الشعرية، وقد أشار السطحي إلى بعض الجوانب الفنية<sup>17</sup>

وإذ كان معظم رواد عصبة التفعيلة ظنوا مرتبطين بالتقصيدة القديمة من حيث لغته بعبارة محمد رشيد خندان «فوق عهد الحميد بن عطفق بشعر لمصنعه إلى مدى حديثه عن عصره» عن تصانيفه ورسومه على الخائط، «بما جعل ثمرة عطف على صورة سائر نثره لتعدي الذي لا يفقه لغة» يشجاعة، بل الرثبة في العربية<sup>18</sup>

وهذا القرشي حميدس مكن أن يحدث عن تاريخ الشعر الحر زيادة رغمه بتأسيسه عدد من «شعر» تأسي في مقدمته حسن القرشي وحمد فهد بن عابد مستوى المنهج الشعري. وأخرى زيادة فنية، ولعل سعد الحميديين سيكون في مقدمة أصحابها.

وبعد هذا الاستعراض الانتقائي الموجز، بظل سؤال الريادة لشعر التفعيلة بحاجة إلى مزيد من البحث<sup>19</sup> عبر أنه يمكن الجزم أن عقد الحميديين شهد عترة حقيقية بشعر التفعيلة، على مستوى الممارسة في الشعر لسعودي وهذا يعني تزامن مع حركة شعر التفعيلة في الوطن العربي ولعل لبعض من غير المتخصصين سبباً بذلك خصوصاً وأنك لست يحيطون لشانينيات (وزرا) النحول في الإبداع والعدد

### الهوامش



## الملخص:

يتناول هذا البحث مفهوم التجديد في الشعر العربي في مقدمة موجزة يخلص منها إلى الحديث عن خصائص التجديد في الشعر السعودي من خلال تلميح الضوء على ما يتعلق من هذه الخصائص بالمحتوى والشكل والبنية، ويكاد يحصر هذه الخصائص في مفهوم شعر ثلاثي سائر في البرعة إلى التأني - بعض الجمهور - موضوعات التجديد - بصفة عند الشعر لموسم وبراعة - لغة لمقطعي وشعر لعمامة - بعض الإيقاع، ويقف عند الصور الشعرية والحوارات والصور ويقف الشعرية وترد في الحب - ردت إلى بعض نطفها - لغة إلى من الشعر لشعري مع لاشارة إلى سما - بعض شعره - التجديد لرواد رعب الرود حسب الشوهد الشعرية المختارة

## المقدمة:

هل مدرسة التجديد في الشعر السعودي المعاصر واحدة؟ وهل هي شبيهة بأي مدرسة أخرى في الشعر العربي الحديث والمعاصر، أو أن لهذه المدرسة خصوصية لا تجددها في سواها؟ هل هي رومانسية خالصة أو أنها رومانسية فيها شيء غير قليل من لرمية والواقعية، وفيها من الأصالة أكثر مما ينش المرء؟ وهل التجديد في هذه المدرسة متصل بالتقديم من جهة وبالعادات والتقاليد من جهة، أو أنه مفصل عن ذلك؟ وهل للتجديد

واحد أو هو منسوخ محتلف" وأين يكمن هذا التجديد؟ هل يكمن في الموضوعات أو يكمن في الشكل؟

هذه أسئلة يقتضيها السياق. نخلص منها إلى القول إن التجديد في شعر ظاهرة طبيعية بطورية في كل مكان وزمان. وقد عرف الشعر العربي في تاريخه الطويل مظاهر تجديدية كثيرة بدءاً من يشار به برد الذي كان آخر لتداعيات أول المحدثين إلى أبي نواس الذي برز على منهج النقصيد، ثم كانت ثورة أبي تمام الفعلية على (عمود لشعراء)، ولذلك وقف علماء اللغة بها حسم ثورته هذه. وعلى رأسهم ابن الأعرابي الذي كان يقول: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل»<sup>(١)</sup>.

ثم عرف شعر عربي بوزن في لشكل فوسى من خلال الموشح وبعض النثر الحديثة إلى أن جاء العصر الحديث. بعد لشعراء. يشتملون على رطله. ثم جاء "نهضة" محمد بن مصطفى: المصوغات التي لا تتورس في ريم ذات ملائحة هذه. صور على قلبيده جافة في أواخر القرن التاسع عشر. ما ن طلل شعر عاصر حتى أحد الشعراء. والنقاد يدعون إلى تجديد "شعر" عربي نبالة لغوية. عثت هذه الثورة في شعر حبيب مطران وجماعة (المهجر، وجماعة (لدبون) وجماعة (أبولو) والشعر الرومانسي والرمزي، ثم في الشعر الحديث. وقد سعت أشكال النقصيد بين العائنة والمصوغية، كما تنوعت أشكالها بين شكل الشطرين ولشعر المرسن، والظام المظمي، وشعر التعميمية، ومصيد الشرساها. وكان لابد من أن يتغير الشعر ورسالته لتغير عطف الحياة والتطور الخطير الذي حدث في عصرنا

ولعل هذه المقدمة الموجزة تعضي بنا إلى الحديث عن لتجديد في

الشعر السعودي موضوع بحثنا هذا

## خصائص التجديد ورواده في الشعر السعودي

إن الشعر السعودي بمواصلة الزمانية وحدوده المكانية جزء من الشعر العربي المكتوب باللغة العربية، وقد تأثر شعراؤه بتطور الشعر العربي الحديث وشاركوا في هذا التطور. كما أن شيوخ الثقافة العربية قد وصل إلى هذا الشعر بطرق غير مباشرة، فقد وصل من خلال الشعر المهجري وجماعة (الديوان) وجماعة (المولود) الذين تأثروا عميقاً في شعر السعودي السجدي. فكان لإبنها أبي ماضي ولطبري وأبراهيم ناجي وعسي محمود طه وأبي لحاح الشامي بصمات واضحة في هذا الشعر الجديد، ولا شك في أن اتصال العربي بالشعر كان من خلال عدة عوامل أهمها: التشبيث وشعر العبد في بلاد الشام، والاشتراق، والروابط الاقتصادية، والتحرر، والتعبير بالسياسة، والتحديث، وكان للترجمة العربية ترجمة ذاتية دور كبير في تنوع أدب العربي في الشعر بغرس المفاهيم من جهة والشعر السعودي من جهة أخرى. وكما قد بينا تأثر طاهر محسن في قصيدة عن عذاب بغداد أبي القاسم الشابي في مديح - بأنه الذي - - - - - مؤثر يقفبه، - - - - - لجران الذي أطلق على أدبه شعري وكان ماسح هو لأمر بيت الشعر العربي. وبدون شك لابد من أن يكون شعر جديد حقيقي في مختلف عن الخصائص التي نجدها في الشعر الإحيائي. ولكن يكون حديثاً بما كثر دقة وحصرية يتوقف عند بعض الخصائص في المحتوى، وفي الشكل، وفي الهيئة.

## أولاً: خصائص في المحتوى:

### 1 - مفهوم الشعر:

إن معيار الموضوعات الشعرية وتجديدها يتطلب أن يتغير بصر مفهوم الشعر ورسائله؛ وذلك لأن للمفاهيم مصادر ورواد، وهي

تختلف باختلاف هذه المصادر وبلغ الروافد، وإذا كانت مصادر الشعر الإحيائي التراث العربي لغزيم فإن مصادر الشعر الرومانسي تكس من الإحساس بالذات الإنسانية من خلال معطيات لقلب وما يحصل بهذه المعطيات من علاقات ترتبط ارتباطاً وثيقاً في وحدة الوجود بالإنسان ذاته وبالطبيعة من حوله، ولذلك يرسم لنا الشاعر محمود عارف ماهية لشعر بقوله

إنما الشعر شلال رواقه عميقة الدفق في ينبوع إحساس  
توصي إلى النفس ألواناً معبرة عن الجمال وما في واقع الناس  
والأصل في الوعي تأثير الشعر وما في عالم النفس من كسر وإلهام  
وقيل حق محمد بن علي السنوسي - رقم إحيائته - مروج الشعر

من نفسه فقال لي الصمد لا يسي - بوليه - يتردد -

هذه ألسان غيبابتي وأغصان شجراتي  
هي أحلامني وأصالي وكسائمي وشرايبي  
وصباياتي وأشجاني وحبوبي وعذابي  
إنها صورة نفسي قد تجلّت في كتابي

ولمحمد حسن عواد - وهو رائد من رواد التجديد في الشعر السعودي - أثر حريته في مفهوم شعر ورسالته، فقد دعا إلى ضرورة أن يكون القصيدة موحدة، ألا يخصص لشيء من حطط القديس وما فهم، ورأى أن الشعر ليس الفاظاً ومعاني وما الشعر أمر حر ور - الألفاظ والمعاني وموق الأفكار والتعبيرات<sup>(37)</sup>، ويقول أيضاً إن موضوع الشعر هو لحب العامة بأسره وأعني ما في الطبيعة هو الإنسان فهو الموضوع الأخرى بالعناية والفرس<sup>(4)</sup>.



الشاعر الجديد إلى قضايا جديدة أهمها الدعوة إلى العلم، والسلام، وبدخلائف، والحرب، والعصب، وضرورة أن يحل كل بيان بحريته. فهذه رسالة الشعر عند محمود عارفي.

أيها الشاعر المهرز وكل  
أنت خذلن السمار في كل ليل  
وسمهر التجرم شعرك مسعر  
أنت أعلى قمأ وأعلى تشيئاً  
تشدو بنقمة بلبلية<sup>7</sup>

ورسالة الشاعر من الهذبة أن يكون شاعر الأمل، آخراً لأن لحرف  
الخي غير حرف المساء، وسعد غير سخط، ورحمة غير سبحة غير  
الحروف التي سوف فيها النقص، وبذلك كانت رسالة الشعر عند محمد  
حسن قتي الشعر ذاته

يا ناهض الحرف قد أهدعت أحياناً  
أنا المقسم ما تعطي ضوالمه  
قد كنت بالحرف مفتوحاً فهازكني  
ما يستعوي الحرف عند العارفين به  
حتى تحببت حرفي هذه إنساناً  
إلا إليك تجاريساً وأشجاناً  
زدت به حسناً وإيماناً<sup>8</sup>  
والجاهلين به هدماً ونياناً<sup>8</sup>

## 2 - الاتجاه إلى التجار اللاتي:

إن الملاحظ على الشعر التجديدي السعودي تركيزه على تيار شعر  
الدبي، وعلى موضوعات ذاتية حالته وقد اتجه هؤلاء الشعراء إلى  
العاطفة للحرف من محاكاة لقدماء وانصرفوا إلى تجاريسهم الخاصة من  
عائبة صافية، ترفدها تجارب شعرية عميقة من رحلات، وبعث وإطلاخ  
على المحصرة الحديثة في هذه البلدة، وفك، وقد انفتحت لمملكة على



لعالم بما كان له انعكاس على التركيز عند الشعراء المجددين على ظهور  
(الأنا) في شعرهم.

وهذه الأنا، كانت متفائلة حباً ورعى غير ذلك حباً آخر، ويمكن أن  
تتوقف هنا عند شاعر الديرة في المملكة طاهر ربحي الذي يجد في  
مصانده تركيزاً على (الأنا) المتشائمة بقول في قصيدته (هي العربة)

أنا في غريبي أهيم بفقري حيثما أنت يا هلى المسراتي  
يا نعيم الحياة يا بلسم اللعاج يا ممرغي لأحلى الأغاني  
وقهار المسنين يلاً صيني وكحل السهاد في أجفاني  
وأنا كالمفراش استنشق العطر وأغفو من فرحتي للعداني  
فالتوى طدل واستطال ولكن أنت ما زلت ثوره في كياتي  
أنا في شريتي وأظلم بالشروق وكأني تلهم بالحرمان<sup>9</sup>

وشاعر آخر لحني بقده من الأنا، من الآخر من فهد هو  
يعيش حياة سوداً لكد ربه الأنا من جيل من سود يعيشون  
في سعادة وصفا.. وهو لا يعرف لذب الذي حنه يده، سيكون سوداً من  
الأبام وطريداً من السعادة، ونهياً للهموم، وصعباً من بلاد المسرات. وقد  
ما نجد في قصيدته (من زهرة السعداء) التي يقول فيها:

ألهي على مر الجبلين في جوى ويسعد ألوام وهم نظرائي  
ألمت أخاهم قد لظننا سرية فكيف أتاني في الحياة هقائي؟  
أرى خلقهم مثلي وخلقهم مثلهم وما قصرت بي همتي وذكائي  
يصرون في درب الحياة ضواحه على حين دمعي ابتل منه روائي  
أكان لستى - إن نطقت - ملهماً وكانوا إذا ناجروا من الفصحاء؟



العناصر المؤلفة من كلمتين أدرك ما أصاب لغة الشعر السعودي من تجديد، فمرة يكون للأخرى حذار، وللكلمات حقول، وللمصنوع عيون، وللأسى صياغ، وللجراح أعاصير، وللصياح دروب، وللمجداف همس ومرة تكون لشعوع محترقة، والشرع حريصاً، والأثرعة مرفعة، والرياح سوداً

وإذ توقفنا عند هفتون المجموعة ( الإبحار في ليل الشجن ) ، أو عند عناصر دواوين حسين سرخاني مثلاً ( الضموت والصدى ، ولطائر العريب ، وحجة بلا ريش ) أدركنا أن العلاقات القديمة بين الكلمات قد ذهبت إلى غير رجعة في شعر الجديد ، بل إننا لا نرى سحر في المحيطات والأشهر كبيرة ، ما هو سحر في ليل الشعر قد عسى به عملية الإبحار ليس خارجة لا مألوفة ، وإنما ببحر الشاعر في عمق لدات إنسانيته وسيد كتاب موضوعه قد يسير حديثاً كل جديد ، وهي نتيجة لإحساسه بداخله وهذه الآهات استجيبه في عبارات حسين سرخاني كما رأينا

يقول محمد المهدي العيسى في قصيدة له بعنوان ( معول الصمت ) ،

يحضر السر صغري

سر ما ساتي صغري

ليت (الهزول) يلدوي

من لهاتي ويصوتي

لأرى ما كنت أرى

أن ترى ما كنت أنت

نفسني اذكرا

## لأنا اليوم شهيد

مات في ومضة بيت<sup>[1]</sup>

إن هذه العلاقات في العواصم بين العلاقات في بيئة القصيدة، وهي علاقات جديدة على الشعر السعودي، والشاعر فيها لا يسلك مسلك الآخرين بل هو يسلك مسلكاً خاصاً به، ويسير في طريق لم تسر عليه قديماً من قبل، ولذلك كان يبحث عن المجهول في أعماق نفسه، وكلما اكتشف شيئاً منه أدرك أنه لم يكتشف سوى الخواء، وأن لداً الإنسانية يحار من الظلمات ولذلال المعاشي ولا حساسات التي يتناسل بعضها من بعض في كل لحظة وأوان ولا يبي منها إلا الذي يظهر على السطح فأبى حتى سبى في ظلمات الشعر فهو كمن سبه وقد ما حاول أن يصل إليه هؤلاء الشعراء في موسماتهم الجديدة

## ثانياً: خصائص شكلية:

له شكل بصر. مفهوم محصور من بصر. شكل لا يتطور في أحدهما معنى بصر لا بصر. به من هو محصور شكل وشكل المحصور. ولذلك كان لكل محصور جديد شكله الخاص به، ولكل شكل جديد محتوي جديد

وقد عرف الشعر العربي في أنفاس سوريا، وليسان، ومصر، سد أو حر لقرن الماضي محاولات لتجديد شكل القصيدة العربية، فعرف الشعر المرسل والمزدوج والنظام المقطعي وشعر التفعيلة الذي جاء في نهاية النصف الأول من هذا القرن. وكان لا بد للشعر السعودي كما سائر في المعسوي بالاشكال الجديدة، أن يسائر أيضاً في الشكل، فعرف الشعر التجديدي الشعر المرسل، والنظام المقطعي وشعر التفعيلة، وشاعت فيه الأوزان الحقيقية الصائبة

## 1 - الشعر المرسل:

هو الشعر المنححر من الغائبة الواحدة، ولكنه لا يخرج على وحدة الوزن، ومن مثله ذلك قصيده (ثوره محب) لمحمد حسن عواد وهي من لبحر الخفيف:

فاجعي في الأهاـ كيف تصور ت فؤادي يطبق ذلك ويخفي  
نشوة هذه أم المحتجب والأد لال أم تلك كبرياء التجني  
لا ترعني في عزة النفس يوماً ففراق الحياة ذا هو هندي  
أيها قومة هبك في سفر سي إذا بددت كرامة نفسي  
هزة النفس مظهر خلق الحي فهاذر مساسها عند حبي  
وإذا ما رأيت في الناس يوماً من يرى حفظ نفسه غير حق  
فأمره إن أودت بالظهر أشز ر محمد وجهه كقطعة نعل  
لا تحاول عند الدليل غراماً سامياً فهو والحق النفس معش<sup>121</sup>

## 2 - الرباعيات والنظام المقطعي وأمثالهما:

من تجديد في الأوزان وفي موسيقى الشعر قديم قدم الشعر العربي نفسه، وثمة محاولات لأبي العتاهية إلى محاولات الموشحات إلى محاولات الشعراء المهجريين لكثيرة النسوجة ولعبة التي انتمت إلى جماعة (بولر) وسواهم، وقد جدد هؤلاء وأرلنت في الموسيقى الشعرية وزناً وألغافاً وحاولوا أن يركزوا على الأوزان المتعينة، وأن يبتعدوا عن لبحور الطويلة كالبيط والمديد والطويل

والشاعر السعودي اليوم ير بهذه التجربة، وكأنه يتعص مرحلة طويلة مر بها الشعر العربي للوصول إلى شعر التفعيلة، وقد استعص

دورين لشعراء المجددين وحذا هتماهم بالرباعيات، فلمحمد جسي  
ففي ديوان طريل يبلغ عدد صفحاته (474) صفحة وفي كل صفحة  
رباعية، وهذا يعني أن في هذا الديوان ما يقارب عدد المئتين من  
الرباعيات وهي محملة أرواً وتواصي. واد عدداً إلى ديوان أوحى  
الحرماني، للأمبر عبدالله العجّل وجدت أن غالبية قصائده تقوم على  
النظم المنظمي، ويختلف هذا النظم بين قصيدة وأخرى طولاً وعدد أبيات  
وروزاً فهي قصيدته (ثورة حبال) خمسة مقاطع، وفي كل مقطع ثلاثة  
أشطار، يقول في المقطع الأول:

**قلت أفرأه ومن دنياي بالغيب فقلت**

**ويروي لو تحدثت إلى النياهمي وأطلت**

**وتأملت التي يروي إلى قلبي وقلت<sup>١٣</sup>**

ويقول في مقطع الثاني:

**هل سمعت الحق من قلبي يسلل للقلبي**

**ثم يردد ليروي لك قصة حبي**

**ويتأمله إلى عشي هوانا المستحب<sup>١٤</sup>**

إن هذا السجع في القوافي يكرر حدة القافية من جهة ويسرع  
الموسيقى من جهة ثانية ويعينها وذلك بتعبير حرف الروي وحركته،  
ويمكن أن نعرف أيضاً عدد هذا التشكيل الموسيقي الجديد المتأثر من  
إحدى قصائد عبدالله العجّل وهي بعنوان (إلى ابنتي منطاة):

**إن داعيتني بذلك ببرقة كالملاك**

**أحسنت عود شبابي مجسداً في صياك**

**لو مررتك بمصري على جبينتي بحر**

يندي محياي صفواً فيرتوي منه عمري  
على مهاد وثبير ناصي بطرف قسـر  
ترمال يا بعض نفسي عين الإله القليل<sup>19</sup>

ولو فتحنا أي ديوان اليوم لأي شاعر أو شاعرة من المجددين في الشعر السعودي، لوجدنا شيئاً من هذا النظام على نقيض ما براد في المدرسة الإحيائية من رفض مثل هذه التجارب، إذ وقعنا عند قصيدة حسين سرحان (المودة الأخيرة) مما فيها من مسحة فلسفية وصحة وجداء يعتمد على نظام الرباعيات في هذه القصيدة، ونختلف القافية من رباعية إلى أخرى . . . وفيه من شعر محمد سرحان حديثاً نسباً نجدد بكثرة من نظامه لمطعمي الشعر الحديث . سوف نجد القصائد ثنائية السبيل - تأملات - بحوى - رثى - سرباً لحياة - موهبي لحمة الخيف - النسي لناعمة - حب بكى - حب لشيطن - المشاء - لى - نيل - حاسق - ربح - نى - روى - حب عبد الله لقرنى كبير من قصائد النظام لمطعمي وبخاصة في مجلد الأول من ديوانه انصحب ربح - بحرب - سرحان - حب ملا قهاند (ثورة - وزنقتي - وأنشودة .. إلخ).

### 3 - شعر التفعيلة:

وقد انتقلت عدوى شعر التفعيلة أيضاً إلى الشعراء المجددين في المملكة، وإذا كان لسفاد لعرب قد حثلهو حول الشعر لأول الذي نظم هذا النوع من شعر في اللغة العربية هو هو السياب أو نارك الملائكة؟ هل هو لويس عوض أو عبي أحمد باكثير؟ هل هو خليل شبيب أو أحمد ركني أبو شادي؟ وهل هو سيب عريضة في مصيدة (النهاية) لى نظمها في العشرينات من هذا القرن؟ وما على ذلك من أول من كتب شعر

لتفقيده من شعراء. لم تكنه؟ هل هو حمرة شحانه أو محمد حسى العواد؟  
لا شك في أن الأخير قد نظم كثيراً من قصائده على هذا الموال. ويمكن  
أيضاً أن يكون حمد الشاعر حسن عبدالله العرشي في قصائده أسالية  
التي وضعها محمد عبور (أديب) وهي (أصرحه البرقي مع الجرائر  
في المطبيرة - طبل - غروب - حيرة - بعد لفرق - آس) في مجلده  
لأول كما يمكن أن يتوقف عند قصائده لتائية (المعلوف - رجب -  
انتظار - رسالة وصوره - وأطعالي - وسعال الليل) وسواها في مجلده  
لثاني يقول في قصيدته (سعال الليل) في ذاتية مغلقة:

وُفعلني ندى الصوت

سرى كمشكاة السجور

ولكنني كمنعرة

ميرز لحظنة الصوت

أريد أعمامق الضلال

في أوج أصباياه

أريد أزعزع الأغسل

أريد أعبش كالسج

أريد أشف كالملح نهر الصمت

أريد أعبش في أحضان عاصفة

وفي زنجرة الرعد

أهم في موجي شامت

أريد أأنطلق

وحيداً في همار الليل



### تسبقتني انفعالاتي<sup>171</sup>

وإذا توقعا عند ديوان (الإبحار في ليل الشجي) للشاعر محمد  
العهد العيسى وحدا أن معظم قصائده ينتمي إلى هذا النوع من الشعر ،  
ومعه قصائده (إنسان بلا حدود - إبحار - سلتقى - الأشرعة المحترقة -  
حترائق - دروب لصياح - الورى الحريس - إلخ) يقول في قصيدته  
(إنسان بلا حدود)

احمدوب الزمان

في دروب الشاعر الإنسان

وشاب في إهابه الشياخ

واستفاء ظنه المكان

لا تميز لأسمه الجروب

طماحت الحروف عند لحظة

وظلت القنان

استجارت المروادي فينه

فكان<sup>181</sup>

ويهمي اليوم على الشعر السعودي المعاصر هذا النوع من نظم  
عند رواد التجديد وسراهم - وخاصة في قصائد غازي القصيبي - وماصر  
يوسف أحمد - وسعد الحميديين - ومحمد الثبيتي، ومحمد جبر الحري، وحسن  
لسيع، ومحمد العلي، ومحمد عبدالرحمن الحفظي، وأحمد صالح الصالح،  
وأشجان الهندي، وعبدالله بن عبد الرحمن الريد، ومحمد زيد الألعوي،  
ويديع كشعري، وحديجة يوسف العمري، ولطيفة هاري، وثريا لمريض،  
وفوزية أبو خالد، وجاسم محمد الصحيح وسراهم.

يقول سعد الحميد من قصيدة له بعنوان (حالات)

فسي الصحو..

أحلم بالحلم وقت أريد

فسي النوم..

أحلم بالحلم وقت يريد

ويؤن الأريدين..

تفتت في أوجل العابرين

وأصبحت زهرة دوائر شمس<sup>19</sup>

ويقول أيضاً من قصيدة له بعنوان (أودا الربيع اكفت)

أفق يشري الأقاليم وقلبي محصورة

وزجاج كحلب السيل عسل الأفتدة

ولوتماش يخلق الصخر وتار موقدة

وتراجع غراب في سما مرمدة

بين أنهب الزمن..

واقضاً أرفو رداً الوقت هنة

ماسحاً ما قد تبقى من ركام ديق

فوق ألواح المجرات مرلوا

راسماً قوس قزح<sup>20</sup>

ويقول جاسم محمد الصحيح:

لم يبق في أعمارنا شجر

نعانق في محبته المحاب

هاذا يقول الجهل

في ذكر وشائجه العريقة بالعراب؟؟؟

كيف اتفقنا من براعم قطرة عذراء

طاهرة التبرج والمحباب ؟

ثم اثنتيا فكرة عرجاء

تمضعها الأسنة والحراب

نحن اللين تيرأت منا حقيقتنا القديمة

هنا زيفنا العلاقة بيننا من طار وتاب<sup>١٢٩</sup>

أف محمد لم يهرج من شعر نفسه منك أدورته  
امتلاكاً حيداً من ي ثلاث من قبضه أسعبله من لأقطار  
لهربية لآخر من بعد بصره به بعد نحه به بيدي:

سحوت السور التي وشت دمك الطفل يوماً وأنت لذي

في عروق الثرى نخلة لا تموت

مرحياً سيد اليد

إننا نصنالك فوق المراح العظيمة حتى تكون مساننا وصحرانا

وهرانا الذي يستبد فلا تفتريه النعوت

#### 4 - الموسيقى والإيقاع:

بدأت موسيقى الشعر السعودي قبيل إلى الحياة والعصرية أكثر مما  
قبيل إلى محاكاة لشعر لتقديم، وبدأت لألفاظ المأسوسه تنسلل إلى حد

الشعر على السبيل، ثم تدفقت إليه مع الشعر الرومانسي تدفقاً سريعاً وبدأت لا تقع على لفظه وحشيه أو في غير مكانها. وبدأ شعر الطبع والسهولة يهيم على الشعر الجديد، وبخاصة بعد أن بدأ الشعر، برحمن عن وطنهم إلى أماكن أخرى في الوطن العربي أو مواء، فهيم شعر الحبيب الجارف وظهور العاطفة صديقة، وأصبحت لغة الشعر من السهل الممتنع، وهي أقرب إلى لغة الغناء والبوح لشجي ولرسائل لوحانية التي تصل إلى أدنى المستوي دون عا، ومن هؤلاء الشعراء طاهر ومحشري لدي تعرب عن وطنه في تونس، وتظم هناك دواوين شعرية، يقول في إحدى قصائده وهي بعنوان (يا ليل):

يا ليل كم قد شك فيك لصايرنا وكف تعري بنجواك لمحبونا  
يا ليل كم فيك للعشاق أروقه فيها يصفى بالأشواق مفتونا  
ألقى به الهجر في أحضان داجية كيما يذهب عا - لصت محزوننا  
داري هن الناس سرأ في حشاقتهم وفي حواشيه كان السر مكنونا<sup>19</sup>

ومن هذا القبيل كثير مما نظم الشاعر حمد عبد الله القرشي، ومن ذلك تعبيره بحضب فيها مع بعد ن رعبت عن حد معلوم يبعده بعيدة عن الناس اللفظي والرحايف والمحسات، يتدفق فيها لطبع والسهولة، وكان الشاعر في صالة داخلية يبعده ويبين ربه بعيداً عن نظم صحن إبداع شجي متدفق مبلون ببلون المعنى، صهرم امام تدث لوقعة التي سليت منه للجأ لأمين، وتحصن لدافق، والتصديق لوفي، ويعبر عن الحنان الذي لا يذيل منه:

في عمق أعماقي مكا نك في فؤادي لا تفهني  
لا في العراب، فأنت و - ض مشارق وشذى طيبوب  
أنت المحب الصمغ أن غدر الأحبة بالمحبوب

أنت الغد المنشود ها قد عاد كالأمن الكئيب  
وترامت الآمال أُنْـسَ حِجَاباً لذي ليل من سيب  
ليل تلظى بالشجر ن، وبالزوايا والشروب<sup>24</sup>

ويلاحظ على هذه الأبيات وسواها أن الشعراء المحدثين لم يكتبوا  
بشعر الطبع والسهولة وقراب لغة الشعر من لغة الحياة، وإنما لجئوا أيضاً  
إلى الأوزان المعقدة ليعبر عن إحساساتهم، فبدأ لإيقاع سريعاً وبدأت  
حركته مترنمة متدفقة بأهية كبعض المعصر، وقبلما نجد في دواوين هؤلاء  
الشعر، أوزاناً طويلة كالمدد والخفيف والبسيط والطويل التي كانت  
تجس في الشعر الجاهلي، بل في هذا العصر، نجد في بعض شعراء  
محمد عبد القادر نقيه في قصيدته أكم بقي من العمر،

لم يبق لي إلا القليل واحمررتي حان الرحيل  
لم يبق لي حلم أعيش به ولا أمل طويل  
لم يبق لي حب ولا تروى ولا عني خليل  
لم يبق حتى الذكريات خبت ورمدها لدبول<sup>25</sup>

وقريب من هذا قول شاعر الأحساء يوسف أبو سعد:

لا تملليني..  
إن وضيت همز لحي  
وجالست وجهي  
إنني أحب الروعى..  
أعوى المهبش..  
فني أكتفائه وده

عصفورتني...  
ولكم سكبت الدمع  
لبي لبيبي وبيبي  
لما رأيت ذوي الوفا  
جفوا - مع الأمام - ههني

عصفورتني أنا شاعر    أهوى مع الروض المساء  
أهوى السكون يلوّح لي    شدو البلاليل والفساء  
أهوى مجرم الليل تطرد    أهني عبر المضاء  
أهوى شماع البصر    مصابها على خد السماء<sup>(26)</sup>

ويقول الشاعر عبداللّه المجرس

يا عيبي أكرهات الأجرس ههني

أهنا أصغر عليهن وأهني

كلما ودعت طيفاً لاح طيف

أترى قلبك بعد الهجر يصفر<sup>(27)</sup>

### ثالثاً: البنية:

إن البحر الذي طرأ على المعنوي والشكل في القصيدة السعودية الجديدة كان لابد من أن يصيب أيضاً بسببه القصيدة، كالمسورة والرمز ولقصه لشعرية ووحدة القصيدة وسواها، وكان التطور الذي طرأ على بسببه القصيدة أكبر وأهم من ذلك، وساقف هنا عند الصورة الشعرية.

ولجأ زات و لرموز ، والفصحة الشعرية باعتبار ذلك من أهم معطيات  
لتجديد في الشعر السعودي.

## 1 - الصورة الشعرية:

بدأت الصورة تعرف تحولات غريبة اقتضتها الظروف الجديدة وحب  
التعبير والالحاق بالعصر ، إضافة إلى ظروف ثقافية قدمتها تجربة الشعراء ،  
لشباب الدين رعتهم بعض لودي لأدب المشرقة في نحا ، لمسكة  
وبدأت هذه الصورة قبل إلى لتجديد لسبي ثم بدعت تجار الحدود  
وتحطى العقبات التي كانت قد حددت لها من قبل من المدرسة  
لإحيائية ، ومن الشعراء الذين اهتموا بالصورة الشعرية الشاعر منصور  
الحارمي ، الشاعر سعد الحبيدي الذي يهتم في مباحث سرالية خالصة ،  
وبخاصة في ديوانه (رسو على الخائط) ، ثم أتت بعد إلى الصورة  
السرالية في ديوان الآخر في ليل أسجى ، الشاعر محمد المهدي  
لعيسى من ذلك بعدة طب ، ذب الرذائل الكائنة في بقول  
فيها ،

أكل الضباب قلوب صليتي

ما بين أذرع أخطبوط

فوق مائدة الباب

وتحطم الجذاب بين يدي

على صخور من تسج الليل

في درب السراب<sup>(28)</sup>

فقد صار لصباب وحشاً يصاب على فروع سقية الشاعر ، وأصبح  
للجذاب مائدة ، ولصرب دروب ، ولليل تسج ، وهذه صور لم تكن مألوفة

من قبل في الشعر السعودي. ولشاعر غاري لقصبي صاحب امره  
الشفاعة والصورة الجديدة ولعل الرقيق يقدم هو الآخر إلى قدرته صوراً  
متتالية متدفقة؛ إذ بدلاً من أن يرثي الشاعر في المكان فإنه يرثي في  
عين حبيبته، ويرى فيها تاريخه الطويل وكأنهما مرة تتجس فيهما قصة  
حبه وانتصاره.

وعينك أرى قصة

حربي.. وانتصاري

وانهزام الفسق الأسود

في زحف النهار

وانعتالي من دجى ضفدي

وأوهامي وعاري

بجبن ثم يند قبم

مكان للفجار

بمعون تتلقى الشمس

من غير ستار

وعينك أرى أن

حياتي بانتظاري

زودنا ينهل من عينك

أضواء المنار<sup>١١٢</sup>

وعبد إبراهيم بن دحييل الزمان يقدم لنا صوراً فيها لمريد من تاذق  
الأدوار حبساً يجعل لدهم حياء وللجهل بحوة، ولليل صهوة، فيعبر من  
قصيدة بهوان (حلف لطبول) في دبراه أو منك أصل الجهات ص (112)



أما يستحي الزعم في غربة العمر أن  
يحس نخوة الجهل كائناً وقد ران في أصغره  
كنهب الفهار  
وعلم الهرم  
ومن بعد في نشوة قتل  
كل طبع نظير  
يناولها صهوة الليل والمجد والفاستين

### 3 - المعازات والرموز:

تسبب من هذا الشعر السعودي مصاعب واسعة في بعض  
لصورته، يهددها ونسبها، وحسنه في محاولة من بعض  
شعراء نجد في لفظه من اشتغال سعودي، حسن عبد الله القرشي  
الذي يعد من كبار شعراء نجد، في محاولة على طريق التجديد  
شعراء من مال منصور، كما في غاري قصبي، سعد الحبيدي،  
وسليم، وتبع الرمز في شعر هذه المجموعة بين رمز ذاتي ورمز أسطوري،  
وسوى ذلك وقد قسم أحد الدارسين الرمز في الأدب السعودي إلى ثلاث  
مراحل تناول في المرحلة الأولى عدداً من الشعراء، من بينهم عبد الوهاب  
شي، ومحمد سعيد العامودي ومحمد دحج، وظاهر الرمخشمي، والأمير  
عبدالله لفيف، وتناول في المرحلة الثانية التي هي تطور عن المرحلة  
الأولى عدداً من الشعراء، منهم محمد المهدي العيسى، وحسن عبدالله  
القرشي، وعبد الرحمن المنصور، وغايزي لقصابي، وتناول في المرحلة  
الأخيرة شاعراً واحداً هو عبدالله الحشمي<sup>(30)</sup>.

والحقيقة أن هذا الدرس أدخل كثيراً من الشعر غير العربي في

الرمزية مع أسا معل أن الشعر الرمزي إيجائي أولاً. وقد يعتمد على الرمز في اسكلمات من خلال السياز أو على الرمز لأسطوري من خلال التعبير غير المباشر أو البديل الموضوعي، كاستخدام لأسطورة أو لترات الشعبي أو لمرث لأديبي أو سوى ذلك، للتعبير عن تجربة معاصرة كما فعل حسن عبدالله القرشي في قصيدته (غادتي شهراد) : «نقع بقاع شهرينار الذي احد يبحث عن شهراد رمز المرآة السي تشعي من لعلل، وهي رمز من لترات لشعبي في (الف ليلة وليلة) استخدمها الشاعر لتكون معادلاً موضوعياً للمرأة المعاصرة:

من رأى (شهرزاد) ؟

في التلطيف الحبر ترغل

في صرخة الطبيب، في خفقات الفؤاد

كاشتعال مدي الفجر كالنجم الكبر

كالعلم يهبط السهاد

إيه يا (شهرزاد)

قند كل قوافل عمر الهوى

في عصور للحبين

في دقات النايح

نشوى من الزهر

مفجورة بالوداد<sup>311</sup>

وقد يكون الرمز كلمة واحدة، ولكن هذه الكلمة تخرج من مدلولها السابق لمعجمي إلى مدلول عام شعولي مثل كلمة (معدة) التي تعني معجماً الشجرة المورقة، ولكنها في لسان الشعري تتحول من هذا

المعنى القريب إلى معنى عاء أبعد، كان معنى الحبة الاقتصادية  
و لاجتماعيه والثقافية والسياسية. وهي ترمز إلى ثراء تلك الديار وقوتها  
وعزتها في مثل قول غازي القصيمي

تعالوا! تعالوا!

رجال العرب

هنا تخلة أفلت بالربط (32)

ويجرح لشاعر محمد النجدي الكثير من الحكايات الشعبية والتراث  
الأدبي في بعض قصائده. فلا يوقف عند رمز واحد بمسطقة، وإنما يمر  
على ذكر كبير من رمز لرب لسعي بي بي بي طولة في ذكره  
القاري، كما نعت من حدى فـ... د جمع بين مـ... ليس وسيفي،  
ودكريات سـ... لـ... من امرئ النفس وحكاية كتب. حينه مع توفيق  
في النهاية عند الديار بـ... وبعد ذروا به. سـ... سـ...

تحدثت عنى مـ... قـ...

وليلي

وكل الصغوم التي عشقتها الصوم

ويعشقه النخيل

والذكريات يسقط اللوى

والكتيب الذي وسدته المنايا

(كلها)

وخطت عليه القوافي

(جيلة)

وفرق الرمال

تجوز ضفائر الصاحلية

مجدولة

بالعواصف والريح

منسوجة من دم التبع

من وجع النمع

من رحلة الاشتياق

الطويلة

وتلك عيون المساء

الفريقة بين الأساطير والحلم

جاءت مكللة بالحكايا

وعرف الصباها

فماذا ستحكي لنا شهرزاد؟<sup>13</sup>

### 3 - القصة الشعرية:

يعد من لقصة الشعرية تأخذ طريقها إلى الشعر السعودي الحديث عن طريق الشعر الموضوعي جداً من خلال الرموز التي تشاوب في القصيدة لوجدانية كما ربما في مقرة المجازات والرموز. وتشمل حياً القصة الشعرية القصيدة كاملة وهذا ما يجده في قصيدة (الشاطئ المحرق)، للشاعر محمد لعهد العيسى، ويطل قصته هذه صبا: هي لست من عصره يدعب كل يوم إلى الصيد ولكنه يعرود كما ذهب إلى أن تمررت شبكه، ريمه صبره، ولكنه لم يحرق اليأس ولم يفر من المعركة بل ظل يردد مواله التي كان أبوه قيساً مضى يردد:

الليلة المشوون لم يعد يصيد

شهاكه تمزقت..

البحر لم يعد له رقيق

وغاب يعبر التاريخ للوراء

على مواله الذي رواه عن أبيه

يناجي البحر والأسماء والنجوم

ووسع السماء في عينيه بالرجاء

بالصبر والأمل

لجنتان تهمسان

ترددان الرجوع للموال في صمت حزين

يده ترجفان

مختلفة يردد الموال في أنين

مناهل الصبر انتهت

البحر جف فيه الصيد

لم تعد به حياة<sup>(34)</sup>

وعلى الرغم من التشابه الذي يمكن أن يتوقف عنده لدارس بين هذه لنفسه الشعرية وبين رواية (العجوز والبحر) للكاتب الأمريكي (هسغوي) أو بينها وبين رواية (صوبي ديك) للكاتب الأمريكي (هرمان ميلفيل) فإن الغصة الشعرية تشد العنق وتنبوءه. وتجعل آخر القصيدة متصلاً بأولها. وتحميها الوحدة القصوية التي يبحث عنها لنقد الحديث.

وإذا كان يطل قصيدة (الشاطئ الحزين) للمعيسى مفصلاً عن

الروية الشعر فإن العصبة الشعرية أحدث نعرو أحياناً لشعر لعائى بتعسيات معاصره في الصورة والتفاع. فامتزج البطل والراوي امتزاجاً عصوباً، وغدت القصة الشعرية أكثر غمكاً، وتضرب على ذلك مثلاً من قصيدة (أبين أحلام بنفسجية) للشاعرة بديعه دارد كشعري، فهي تحكي فيها قصة امرأة جاءت تتلفعصها لتكون عروساً لابنها، وتتداخل فيها إحساسات هذه العروس في أثناء تقديم صينية الشاي، منثرين العروس وترتدي أحسن ما عندها لتدخل الامتحان لصعب، ولكن إحياساتها المتصاعدة تغلبها في نهاية الأمر، فتكون النتيجة:

تضرب أفرام الأخصان الأولى

وهذا الغزو الهجمي يحاصرني

أدخل وأسي في قرن تلجي

تختنق طفولة قلبي

تلفظني أنفاس طباي

(والجلوس كله تقوح منه رائحة التأبين)

تأبين أحلامي البنفسجية

وأحلام ابنها المنتظر على حاوية القرار<sup>351</sup>

وبلاحظ على القصيدة الجديدة أنها أكثر غمكاً من لقصيدة الإحيائية لسي سقوه على عدد الموضوعات، ولكنها أقل طولا لأن موضوعها واحد، وكثير من هذا الشعر لا يتجاوز الصفحة الواحدة ولكنها تشبه بوحدة عصوية صافية، ثم إن الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية بدأ يسجده مع شعر الشباب من الشعر لشعري إلى شعر الكسبي، وبدأ الغارز ينظر إلى السواد وليامس في كثير من الصمعات التي هي أشبه بالوحدات، ولكن لتجربة عند بعضهم مارلت في مر حلبي

الأولى. ولهذا أشرنا إليها في هذا البحث إشارات موجزة دون أن نخوض في هذا الباب النقدي العريض.

## الهوامش

- [1] أظهر أبي تمام الشعر في كتابه طلبة هجره من أسرة هجره - مكة - سجد بن يبرور (14 ص)، ص 244.
- [2] المحاضرات تجديد سادس، مطبوعات نادي جدة الأدبي، 1409هـ، نقلاً عن الدكتور عمر الطيب السبيعي، ص 151.
- [3] في الأئمة للشهيد محمد حسن عواد، طبعة دار سعد بالطائف، ص (10).
- [4] بران آماس وأطلس محمد حسن عواد، طبعة 1372هـ، ص (927).
- [5] دراسات في الأدب العربي على مر القصور مع بحث خاص في الأدب السعودي - عمر الطيب السبيعي، دار الشروق، 1421، 1993م، ص (124-125).
- [6] نوري كيان جديد، محمد حسن عواد، دار المعارف بمصر، 1955م، ص (96).
- [7] المحاضرات، مجلد سادس، ص 516.
- [8] رباعيات، محمد حسن فقي، طبعة دار السعودية للنشر و توزيع، الطبعة الأولى، سنة 1980م، ص (116).
- [9] مجموعة قصص، طاهر رمضان - مطبوعات تهامة، 1982م، ص (446).

## خصائص التجديد ورواده في الشعر السعودي

الفر من عبدالله الشهري

- 10 شعراء - من الجزيرة العربية، عبدالله سالم الحميد، طبعة طويق للنقود لإعلاءة والبشر، ط (1)، ج 1، ص (133-132).
- 11 الإبحار في ليل الشجن، محمد لفهد لعيسى، مطبعات نهامة، ط (1)، 1980م، ص (251-252).
- 12 أماس وأطلس ص (37).
- 13 وحي الخمران ص (33).
- 14 لمصدر السابق ص (33).
- 15 حديث قلب، شعر عبدالله الفيصل، دار لأصفهاني بجد، 393هـ ص (46).
- 16 نظم لفصيدة في ديوانه أجنحة بلا ريش، ص (201-24).
- 17 ديوان حسن عبدالله القرشي، مجلد الثاني طبعة دار البصرة 1983م، ص 349، 348.
- 18 الإبحار في ليل الشجن ص 49-48.
- 19 مجلة لأداب البصرة، سنة 43 عدد 129، كانون الأول سنة 1494م، ص 47.
- 20 محمد مفسر، داني خذ، مطبعات دار البصرة، 1494م، ص 77.
- 21 محمد محمد "حبيب" أبي حسن، مطبعات دار البصرة، 1497م، ص 144.
- 22 مجلة لأداب ص 5.
- 23 مجموعة البصرة - ص 720.
- 24 ديوان حسن عبدالله القرشي، المجلد الثاني ص (243).
- 25 لمجموعة شعراء لكاملة، محمد عبد الكادر فقيه ص (382).
- 26 لغزرات من بيطرة العشق، يوسف أبو سعد ص (37).
- 27 وحي الخمران ص (61).
- 28 الإبحار في ليل الشجن ص (130).
- 29 لمجموعة تكاملة، غزوي نصيب، طبعة نهامة، الطبعة الثانية، ص (172-173).
- 30 انظر الرمز في الشعر السعودي، هـ سعد بن عبد المحطوي، مكتبة الشريعة، الرياض، طبعة أولى، 1493م.



## خصائص التجديد ورواده في الشعر السعودي

- 31، ديوان حسن عبدالله القرشي، المجلد الثاني، ص 3301-331،
- 32، العودة إلى الأماكن القديمة، غزني القصبي، دار الفكر، بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٨م، ص (84)
- 33، تهجيت حلاً تهجيت شعراً، محمد الكبيسي، الطبعة الأولى، 1404هـ، دار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ص (21، 22، 23،
- 34، لإيجاد في ليل الشجن ص 102، 103، 104،
- 35، الرضيل: ذا زهر، بديعة نورة كشمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (١) ١٩٩٥م، ص (51)

\* \* \*

- 1 -

من يقرأ أدب العبود، شعره وشعره،  
ودوايته وكتبه، يجد غلظاً مهيئاً من  
الوعي الحاد الذي يتسلط على كتابة  
العباد ويقتلها، وغالباً ما يحولها إلى  
مراقبة لدعواه واحتجاج لقضيته بما  
تستيطقه المراقبة والحجاج، عادةً، من طابع إعلاني ودعائي يستبدل  
لتصريح بالسيح وبالشرا بمرحى شر - شعر رولان بالرون  
لكي يولد شعراً عبودياً يربط بين عبده من نكسده لبقولية  
والاعتلاق بالربح من يربى الموقد، يتصاه به برون لاساية  
إلى الجمود والمهوية المكانية والمزاجية

لقد ظل هو، منذ ذلك الحين، صاحب طلاس 1372هـ 1952م - يصف نفسه ويذكر في كتابه "الحدود"، وهو موقع يدعى من حيث هو "من بلاد" في المنطقة "الحدود"، وليس لمقامه والإعلان والتقدير، بل كما يصرح، من حيث هو موقع غير احتلال المواجهه والمصومة والصداء، والنتيجة هي توليد مستمر لأخر ثقافي، وهي بقدر ما هي توليد لوعي حاد بالذات يرفعها إلى مستوى العمل لا الفعل، والبادرة لا الانتظار، ومجازة الحرية لا الاستسلام، والنقد والمراجعة لا المواقف والمسايرة

وهنا يستحيل صوغ العواد من مجرد رأي إلى حِس متأصل بالمرعاة لأدبيه والشعرية وقيادة الدوق وتوجيه الوعي ولهذا يحس، في معنعة الديوان الأول وليس الأخير - أو حِس الشئسي أو لثالث، ما يصعب مرقفه الشعري غير ذلك الحس. قاتلاً

« جاهدنا في تجديد الشعر وتصحيح منهجه ومقاييسه لهدأ لجيل جديد » واستطعنا أن نوجه بعض شعراء هذه البلاد بمنزلة سائنا وأمثلة شعربا إلى الطريق الفنية الصحيحة فانسحل الدوق الشعري بل الدوق الأدبي كله من دائرة اللفظ لمصوب. الموشى بأنواع البديع، والمعنى لكفه و لعددي لدي ليس و « حياة فكرية از شعورية. فأصبح الآن بحر إلى لمقاصد لمحرمة التي تطلب من وراء الألفاظ، وأصبح الشعر الموهوب بفصل هد التجديد فكرة وشعورا وحياء نابغة تجس بها نفس إنسانية مستقلة الوجود »<sup>(12)</sup>.

ونقول في قصيدة نظمها - على حد مقدمته لها - أثناء تقديمه لدبورن إلى المطبعة لتكون « كتحريف له وتغيير لاسمه »

إنها أساس من **سبحر** في حياة لشعره منفرده  
عاشها طفلاً، على أمل **مبهم** في الطمن، منفرده  
إلى أن يقول في خاتمتها

فهي دي **ناس مبهر** سالت أيام **منشد**  
وهي دي **أطلال مبعد** أضللت آثار **محتشد**  
لكت أهديها إلى أحد **فهي** بجوى ذلك **الأحد**<sup>(13)</sup>.

ر. في وصف العواد لدوره شعري يقوله « جاهدت » دلالة على عصف المجابهة وصمة لعارك والمواجهة. وهذا لدلالة هي ما يبحرط بالعواد في سياق موقف له رؤيته لتي تلخصها عبارته الأخيرة في وصفه لتعاطي حساسية الشعر الجديد بانها « تجس بها نفس إنسانية مستقلة لوجود » ومن ثم يأتي الاعتراف، والابتذار، وأمل لطفل المبهم، ولماصة، والميادنة وهي الصفات لتي حملتها الآبيات اعلاء بما يجعل منك

لأجباب وشعر لعواد إجمالاً إلى قصص، لا صطراخ إيجابيتها مع مقابلتي المذكور أو المقدر من مثل الأساد، ولا حشاد، ولا كفاء، عني لمأضي، ولستند المطي في رؤية الجماعة، وما إلى ذلك مما هي مقصودا يسعي إليه لعواد وما يفتح عليه، مثلما هي عوائق بصطدم بها ويسعدك معها ويصارع في سبيل تخطيها.

\*\*\*

وتسهل موقف العواد الاجتماعي والفكري والحياتي إجمالاً يوقعه الشعري والأدبي اتصالاً بؤلف الحبابين في وحدة ويعد بينهما من أسباب التشابه ما رب أحدهما في الآخر فهو سعاد اجتماعاً مثلت بهجته ذهباً وجنبا، هذا فأن محسن بعد حباب التي تروى بفرز السجديد في دواوينه في كنية تاريخه بأوجهه وحسب عنه بكلاء، دي أصبح كونا يعيش فيه سبب رب خربة ربح خد، لا حلق ناقصاً به الواقع الحريبي لأدبي يندأ بتعاليد، سائلة وغيره، لثمنه وحياته الخاصة

في موقف نعم، شعري تدبر حر يد رب حسناً عاداً بالذات تولدت منه رويته لمرتبته وحرصه عليها مثلما سجع عنه فعل شعري وشري مباشر فوامه المواجهة والمجادلة والتقد - قد اتسع برؤية لعود للحياة والمجتمع أو قل استعنت رؤيته للحياة والمجتمع بموقفه لشعري ذلك سعو تلك المعاني والمفاهيم التي يتجارب بها السدي لاجتماعي وأمله ومخاطبه مع شعره مجدولاً يؤسس للحبابين الشعري والاجتماعي - المشروعه بالتصاهر مع الموقف التجديدي في شموله وعمومه

ولهذا يقول العواد في مقدمة ديوانه الرابع «في الأفق الملهب» (1378هـ/1958م)، «فالشعر المعصري الحديث المعبر عن هذه الأفاق



وعكراً جديديس فقط، وإنما يولد وانعاً تجريبياً جديداً بحيث يعدر النوتر الذي يتتج عن التقابل والمواجهه مياناً لاستقطاب التصورات والانفعالات بين قطبي الجمليتين وبالتالي لاستقطاب المردت للوعية في قسمة ثنائية نسبياً عليهما

هذا التقابل هو- بمسأله- التقابل بين صغى الإيحاب واسدب، وليا- والهدم، واليهوس والقعود، والنور وظلالا، والحرية والعبودية والتجديد والسلب، والحياة والموت، والشباب والشبهوخة، والخصوبة والعمد، والهدى والضللال، والعمل والمطالة والعسقرية ولبلادة، والشجع والخن، والكلاء والقصم، والقوة والضعف، والجمال والقبح، والتفرد ولشابه

ومن هنا نجد ان كللمات الخديج words ٨٨٨ تكلمت الشيمات Hermetic words في سكره في سكر نعر مدانه حتمه . سكره ما يملك عن ذلك لسان وما يمس منب في صوم حطير . بدالاتهما التي يعدر نعر العدم مع حقه بدالاتهم سرمد من سكره صوحتهما وهبتهما على شعره

ولا تحلف القصائد لغائية من هذه الزاوية. عن القصائد لاحتماغيه والوطنية في شعر العواد. ولا قصائد الماسيات لديه عن غيرها. فهي صديحه ورثانه وهجانه كما في عرله وتاملاته ووصفه روابط شدها إلى الجمعتين ثقيلتين وشر فيها الكلمات لدالة على هزانها مكررة تلك الكلمات وصمها المتلعه دون فتور، ومحمد من مقدم الذي يحص كل قصيده على حده مقاماً لا يتداع روية لمروية إلى هم السجديد ودوال المعاومة لأصداده ومقاصه ومراذبه ومسلقاتها العسية أو للعصية

ويقدر ما يتصح شعر لمرود للأقراض والأشكال المحتلثة، يتصح

مفهوم وصوره الفاعلية والعمل والمفعولية لديه اتساعاً يتزول بالجديد لشعري إلى التجديد الاجتماعي والواقعي، ويفتح معاهداً على إيجابية، والبناء، والنور، والحرية والحياة والشباب والخصوبة والهدى، والعص، والعبقرية، والشجاعة، والصراحة، والقوة، والمجد، والبرء محيلاً ذاته إلى فاعل يتبادل موقفه مع غيره من المدحون أو الموصوفين في دلالة افعالية، وفي ذلك المختص البناء الذي يتضمن فاعلية معادة ومقصية ومقدية ذات صفة هجائية والمعددية فائدة هي خير، أو صفة حرمة مهيمنة وتوسلية في أحيان أخرى.

وأتحدث من أمثال الفاعلية بوصفه محوراً أساساً في التصور الذي يفرسه شعر عواد غير فارسي، بـ: دستور ٢٠٠٢ والتمس من هذه بركة

### - 3 -

يبنى العواد بذمه شاعرة المفكر، وهي القلب، والعدنية سواء من خلال ما يبدو من ربه رضى به، من حيث ربه يملكه من صالبي الأمر لرحا، راحة الأسب، ربه يملكه من مقد وما يترى إليه من معان وما يشعر به من مكاييد ولوعة وعبد، وله عملية، ها، فصا، لتحقيق الداء وتأكيده وجودها الذي يعدو مركزه نقطة الإشباع بالفعل والمبادرة إليه واليهوس به، بحيث يتقدم نوعي أو لوجود الأولي لئلا ت على وجود العالم الموصوعي ومن ثم يتقدم الشاعر على الشعر مثله يتقدم على الواقع، في تأكيد لمصوّر إنساني وفعله لخلق، غير فردية ذات حص يطولي وطموح إلى تحقيق الوجود والحرية.

وفاعلية عواد، على هذا النحو، تمحداً إلى المقومات الفكرية والجدلية في نظرية لتعبير، حيث العن من راية العان،<sup>٦</sup> ولتأسيس الأنطولوجي والمعرفي في النسق المثالي الذي كان سماً نظرياً وفكرياً فمياً





مقام الماعلية لتلك الصفات لفظ «شاعر» بالتكبير لتغزو قاعليته لها  
رحالته عليها تعريفه الذي بها، دين غيرها، يتعين.

عشق الخلد طامعاً نزعاً فامتطي فنه إليه طامعاً  
شاعر فنه يخلق بالفك سر إلى عالم أهد ارتعاشاً  
وله الفن قائم في أصول قد تبت الهدى وترمي الشعاش  
الجمال المعبر والقوة العبد بها وصلق المحقلة النعاش  
«فالمال» السري يستهض الروح ويسقل مسكها الضعاش  
ويربها في عالم الفكر طيا فأوملي لها المكان المشعاش  
ويهدى الشمود بالصالم المش هرد في رحابه واتسبها  
فهر يولي الحياة أتعاله ما فيه بها عن السحر مبدعاً إبداعاً  
ثم في «القوة» المكينة يلقى مظهر النفس كاللهيب انفلاعا  
فلذا ما تصور الخطة المش على وتادي بها يريد الأماما  
راح مستوحياً من الحسن والقو ة أمثولة جمع ضراما  
يتشمس بها الخيال سماره أ على الأرض ينقل الأقداما  
سارها في النفوس يهتد الأ مال فيها ويهلر الأحلاما  
فلذا بالقلوب تسمع للمجد هويل من خلف ستره أنعاما  
وإذا موطع الفضيلة مشها هامة يستعصده إلهاما  
فهي تشتط في المسير وما تز داد إلا شجاعة وانسجاما<sup>13</sup>

إن الشاعر يستحيل، في الأدبيات، إلى مركز ثقافيه معان دت  
حصوص يلتقي فيها السماري والأرضي والروحي والمادي والمطلق

والسببي، لأنه مصدر للبقا، والطموح والتحليق والارتفاع وانهدى والإشعاع والجمال والقوة والصدق والاستهاضي والاستبصار وإعلاء، الحكمة وإعلاء الشعور بالحياة والواقع يدفع إلى المحسنة والعاطف، ويدكي حس المسعيل، ويحفر إليه بادرًا لأخلاق، ويغشأ للامال، وبعداً بدة التخطي إلى المجهول، وعامراً للأخلاق، ومشجعاً المسير في دروب لباة إنساني

ويقدر ما تغلب الصفة الروحية والشعورية على معاني هذه الغاعية ويقدر ما تنهد وجهتي الدأماء «واله قو» - فإله سبي على وعي لمعالية، الداع المصغر محم، مقدليا الذي نعدو مادة التأكيد في حضورها. لا معن في سر، لا معن علاقة على قد، خسر به، يستشعار صديقه، سر، يحده في تحلف سديك مجاهها في لاما، يحده إلى لمرول في مقدس حبيب «في الضف»<sup>1</sup> سبور، في سدي ذات صفة هدمية وتصور في روية، مدهد، لا محس وأخلاق

هذه الصيغة في باطيتها التقضية هي التي شكلت بناء جعلت لعود السعيرة من حب حقدنص معدن، في مد رجة في مقدم التفاعل المباشر - كما رجا في الأبيات - أو غير المباشر بالمحول في فاعلين هم بمثابة قاع لمعنى الفاعلية فيه، كما سري. ومن حيث تحول معاني هذه الفاعلية إلى توجيه وقد وتعليق نقاسنه مع دوايره كنية ومقالاته إنها هي التي صحت، إجمالاً، معنى المواجهة التي جعلها أذية

وإذا كان العواد، في هذا المعنى يتداخل مع قصائد الشعراء «الرجائيين» أو «الرومانيين» من مثل قصيدة «مبلاد شاعر» لشهيرة لعلي محمود طه، وقصائد أخرى لإيليا أبي ماضي، وأبي القاسم الشابي، وفوزي معلوف<sup>4</sup>، التي يبدي فاعلية الشاعر في مستوى من إشعاع والإلهام والتشيت بانثل العليا والتصادم مع المجتمع - فإن صفة

«المذهب/ الاتجاه/ الجماعة/ المدرسة الأدبية» أو «القلب المصطب» أو «عوامل لحظة تاريخية للمجتمع»<sup>15</sup> لا تعنى على تفسير هذا المعنى من حيث هو موقف ثقافي إنساني تعدد شواهد في القديم والحديث دليلاً على الفعل الإنساني في مبادرته لحلاته وفي مديته الرنة التي بقود وتميز وتختلف وتستشرق وتسبق التاريخ.

فالشاعر لدي كان الى جانب الكاهن والساحر وشيخ لقيمة في المجتمع لعربي لقدمه والذي كان الى جانب لسلطان والقائد في الحكومة الإسلامية حيث موقع الرويه والاسشراف وموقف إسهاء في لصناعة لتاريخ المجتمع وعلاقاته ولرويه الثقافية - هو ذلك الشاعر الذي اصطبغ بعامله الانديسمي في صروح عدم مسير، مسكك حائراً عدم العربي ومحدداً سر ناعه عرفه انه من يمس شعره موظفون له - قدرته على رويه يديه في صناعه المعرفة كونه ريسر وشهد عرقه وانلأله عدمه بالرمز لما شعره من الودع والاساق التي الت به احباً كيمه اسر قدحها اسسبس هاله من لواعية الى المقولية بالكتي من مهنه

علا<sup>16</sup> أن نقرر في أقل الأحوال، ان العواد لم يتجرع كأس الرومانسية حتى اخره بما فيه من بأس وعزلة وتقييد لعذاب الذات، لقد ظل طموحاً عميداً مكابراً جداراً وفاعلاً ومشتهياً للحياة، وظلت القيمة الشعرية لديه ماثلة بحسب قوله «في لشعر الوقي الذي يتفاعل مع الجو لدي يوجد به»<sup>16</sup>، ويستجيب لقدم الوعي والشعور والحريه لفكره التي تحطم حمود الأعراض والأشكال<sup>17</sup>.

ولقد غدت كلية الجماعة المصنفة عقبه في سبيل ما يتجارب مع حسن فاعيته تلك وهما نجد في شعر لعواد بقمة على الجماعة، عبر لمحاح في البحث في شرعيه العرد في إطار الجماعة، تلك لشرعية اسي تسي عفيف الحريه، ومن ثم المعقريه والإبداع ولتنوع والاحتلاقه ومن ذلك

قوله - متحرراً:

بما بلادي ألم يحسن بعد للأحد - ررار فبلك انتعاض حب الكراسي  
ومعى قلمين عن نظرة الجحد - يح إلى الفرد نظرة الاعتراس<sup>[18]</sup>

وقوله

بوايد الطفل فيهسر ذا ذكاء - والفرد، يطلب الصلا نراها  
نبتشون حول سور جه - بل ونهاء... لشد ما يعتاهي<sup>[19]</sup>

وقوله عن الجاسات

تراها في حقيقتها

مصانع غير ناجحة، تقف من صياحتها

فأذج جد فشتبهها

فأذج طابع التكرار والتقليد يفسدها

ويفسدها

فأذج كرة شلاء متحدة

كما تعطي القوالب دون قصد من إرادتها

فهي مخازن كبرى

وأغلاق تزود العقل

تأسره.

تكبله.

فما هي ثرة الإنتاج

وما هي حرة الرؤيا

ولا هي تفقه الإبداع والإبداع في الدنيا

وليس لها اقتدار الفرد، خلافاً ومبتكراً<sup>204</sup>،

هكذا يتقل العواد من موهبة الشاعر وقيادته إلى حظ الفرد على الوجود والنقمة على الجماعة التي تقصد ديمناميته الخلاقية بإشاعه روح حيرة ومحترسة تجاهه، وطمس العقيدة والظنوح بأسرار عاداتها ومألوف رؤيتها، بحيث يزول المجتمع إلى مدح مشابهة فائدة للإزادة وماسورة لعقل وعقيدة الوجود.

#### - 4 -

ويقدر ما سطر عليه العواد مسطرة للفردية من محنة الأنا إلى محور أساس في شعره، فهو لا يمسك بالثبات بعينه حدودها الصلبة، هو سره أحوالها رغباتها مسكونة بمرونة أساس ومداخلة في مدحها على حضوره الاجتماعي والاسمائي معروض آخر تمنحله في مدحها إلى مدحها مع مدحها في مدحها الأنا ونحن فيها ليرى الفاعلية فيها التي مدحها فاعليته هو. ي فاعلية الأنا الشعرية لديه، بعض الفرد - تقريباً - الذي يجعل فاعليتهم وسقف في بعض مدائح على ما يرى أن يوجه مدحهم و ينقط من صغائهم ما يريد يورثه فاعلاً.

يقول في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم:

دافق السرور، رحمة، وسلاماً ومحبته عزة ووثاماً  
فانعشناه، يقطعة، وسما وعالناه، حكمة ونظاماً  
ومشى تابعوه، في الناس، حتى جعلوا منه كل فرد هاماً

أي عقل رأيت في الأرض إحصلا  
مؤتمنهم، وكافروهم سواء  
حي، فلم يتطلق إليك هياما؟  
فيلك كاترا تأثرا، واعتصاما  
ويقول

هل ترى اليوم يا ابن أمنة الثم  
أنت أفضيت كل رب سوى الله  
أنت حطيت كل رب على الأر  
أنت أبعثت كل من الهوى  
فتشرت التوحّد في لسان يمشي  
ومسلماتاً ورحمة ومسار  
إنما أنت حبر روح من الل  
واصطفاك الله نعطي عباد الله  
فبعثت الإنسان - يا خير إنسا  
ما، ذاك الهلام كيف اشراها؟  
ه، وأضرمتها على الشوك حريا  
ص، دعي، مشى إلى الطفو دريا  
إن يكن باب، أو يكن لهم يامري  
ثورة في السهي، وعدلاً، وحبا  
ة، وعطفاً على الصعاب، وقربى  
ه مجلى على خليفة حيا  
ه من رهم تبارك - قريما  
ن - جديراً، مكرباً مشرئها

إلى أن يقول:

لست أدري أمتيق «حياري» اليوم

مثل استفاقة الأجداد؟

فيحيونه كياناً جديداً.

يتماذي؟

ويورث المتماذي؟

عرباً يقود كل كيان

للهدي - رهم هذه الأهداء<sup>(21)</sup>.

بنا. ها. أمام فاعليه مدق العود والرحمة والسلام. وُسْمِي ابنة العود. ونشئ البقطة والسمو والنظام والحكمة. مطلقة القرد والجماعة إلى مصا. للفعل يفعل به العقل كما يفعل به الوقائع والأحلاق التي تتحرر بها الإنسانية من طغيانها وعرائزها الوحشية وهي فاعلية ذات مدى مطلق في الإنسانية يلتقي في الانصباع لها والإعجاب بها المؤمنين برسائله لسي والكافرون بها. الأمر الذي يرفعها من مستوى الفكرة السياسية والاجتماعية «الابديولوجيا» إلى مستوى القيمة الانسانية المطلقة. وهذا يتطابق مع لفاعليه الشعرية ولأدبيه من حيث الاتجاه إلى قيمة التحرير التي يبصر الإنسان بها اسديته. ويطلق خارج مدى عرائزه وخارج قسود نكره. «غرت عارسة سي هي لوجه لآخر» الاعتقاد في لعظام» والعبودية للبشر

ولا يسمى العواد أنه **معكوه بليد «المراحمه»** التي تشبه بهذا المعنى إلى مدق العود ارفع لقدم لآخر لسي متسديله عن مكابيه فاقته ونجديده ومن استقامه الاحياء إلى سام حده يدع بعقده إلى فاعل يحجب بعدد صورته فاعله في لاجد مدق لستور مع لخاص في حده يوم يتبع من سديله مرده بطموح واحد لفاعليه إلى فعله.

ومدح العواد للرسول صلى الله عليه وسلم، إذ يدخل إلى برات متصم من لشعر القائم - جمالاً على لتكرار، فإن يصره - حاصه - بقمه لخره واستشارها من حيث هي حاجة سدائه وجوع يداعي وأدبي. بحيث يعد أساساً للأحلام الإنسانية والاجتماعية الأخرى. صدقه التي تؤكد دور العود، هو ما يصح مائدة لمدق لسيويه على سبيل لعود في جدد لمسي ونجديك ساكبه، فضلاً عن لعود لا يخرج عن صوره ليدفع، بل يدخل يديده مد إلى دائرته الموقعية التي تحرك أدبه وتستصدر عطا.

ولا يتصل عن هذا من ميّزته العود أو تحدث عنه أو إبيه، فهم  
مشركون في ماعلية يصططع بها العواد، لبيبهه عنه، ر لبيهم في  
محلّه وهم كثر يمتدّون من ساحة الشعر والفكر والأدب، ومن ساحة  
السياسة والادارة، ومن ساحة المصلحين والعاملين اجتماعياً، ومن القديم  
والحديث، ومن لعرب ومن غيرهم، ومن لأفراد والجماعات في تهيئهم  
الشخصي وفي مهيبهم وحرفهم، ومن اليدون والآداث إبه مدى شاسع  
يجتمع فيه خالد بن ولید، ولعري، وشوقي، والرهري، ولعقد، وطه  
حسن، والملوث عبدالعزير وسعود وقيل، ومؤسس مدرسة الفلاح، وإحاج  
عبدالله عني رصا، وليان، وسوربا، ولجرت، والشريطي، والكشفة،  
ومدرسة الفلاح إلح

يقول - مثلاً - عي وثاء - شوني

على الشاعر المصري في عقر رصه سلام متى أعطى الشمور الأغاني  
سلام لمتى جارى حواء هباته وعاش صريحاً، ولكتاً، لامراتها  
وما الشعر إلا النسي وقت اكتالها تخرج المصاني صطقاً متسامياً  
وما الشعر إلا قوة مستفهمة تهيم فوق النعم تبني الخواها  
يلدو بأكتاف الصراحة معلماً مثاراً قروياً للحقيقة سامياً  
لمُشبع أفكاراً، ولماً أنفصاً ويُحدث فائراً، ويسمر معانها  
ولعري على مجرى القفاة للنهي ويُبرز ما لا يُبرز الناس راقياً  
كلما كان «شيلي» سبلاً لضميره وفكر «شكسبير» استضاء النواجا  
ووجوته «روملتون» استقلاً فأطربا و«هيجو» تصامى صادقاً ومتاديا  
ودهن «المعري» أو ولبي الطيب» انبرى يسابق تيار الخواطر ما حسيا  
عفاً على الشعر المسف وشاعر يميث بكثر النفس والفكر لاهيا<sup>27</sup>



ويقول محباً المقاد

يا إمام البهانة للأدب الحسي بمصر وشاعر الأجيال  
أطرحنا على السماع نحن منك صارتنا طوال الطهالي

.....  
يا زعيم المجددين تدفق بحرام من شعره وحلال  
قل فإن المهابة قد أطلقت مند لك شعوراً يزين كل مقال  
جُل به صائلاً كما يرغب الغند من المجدد القديم كل مجال  
وامض في كهرياء فنك ما لم يرقعوا مجد على الأجيال  
واسر كالجمع مفرداً على صحت ج إلى مؤسس وغهر مجال<sup>23</sup>

كما يجيب طم حسي بقوله

كاتب الشرق

حامل القلم الوفاء للجيل

جاءت الأجيال

حارص الفكر والبراع من الفلفة والمسخ والهلل والزوال

باحث العقل في افتقاد المعري

صديق الفن بالأداء الخفائي

ناشر العلم كالهواء ركائلاً

فاحرمي يا بلادي للرجل الأمتل فضل البوغ فضل النضال

إن العود مأخوذ من مثل هذه الأمثلة بعدة علبة هؤلاء لأدباء لسي  
تنتقي على لمراحة والتعرد والإساءة والاستقلال، وتصطبغ بالرماعة

والقيادة للجديد، مؤكده الصلح والحقيقة. ومعلية شأن الحقن، ومشة  
بالصلح في سبيل هذه المعاني. وذا كان جماع هذه المعاني هو الاتجاه إلى  
الحريه، فإن العواد يتقني ويركب قاعليتهم لها التي هي جزء من قاعليته،  
وهي من ثم تعود بتلك المعاني على موقعه، عاطفة لمجموع على الفرد  
والفرد على المجموع، رافدة بذلك، مع غيرها، صفحات شعر العواد بحزون  
صالح من دولها وصفاتها وشواهدنا التي تعكس قاعليته بما يطبع عراية  
تلك القاعلية ويستأنس النفوس إليها.

ولا يبدد العواد مسعراً وهو يسطر أمثال هذه المعاني، لأن لكل  
مهما ساستها التي تشدعيه من عهد من شعراء البلاد القوي،  
خاصة مناهج نوره طه حبي لم تسلكه والأحباب برسمي ولاهني به  
لكنا مسحة من عود طابها احدها في لغاتنا مع مناهج قداماً  
في قصائد خيرة نساب مناهج نساب في بديهة ندي كرم فيه  
طه حبي لظاهر زمعوري<sup>1</sup> وحرر لحسين عراب<sup>2</sup> مناهج  
ديوانها من ربه حله مع معاني نساب العود<sup>3</sup> في عهد العواد من  
يسلم إلى معانيه نازلة من عرب نوح نصاب من رقص نصال وأن  
تصلي إلى حديثه، بالاصافه إلى ان قصيدة العواد تجمع اشارات قصيدتي  
لرمحشري وعرب الفتي نعتقد جذاهما بعض ما تشير اليه الأخرى من  
هذه الإشارات فالرمحشري لا يشير إلى شيء من واقع، سحيف والنعنة  
والضعف في الأمل، وعرب لا يشير إلى نصاب طه حبي ومغاليته لجرسته  
في سبيل الحقيقة، كما أن إشارة العواد إلى العقل بإصافه لمدوح فعلاً  
لديه «باعث العقل» وما تحيل اليه من دلالة تاريخية ثقافية تصعب  
عند الرمحشري فلا يرى إلا الإبهام «لأرباب النهى» وتصب قداماً عند  
عرب.

وهذا يعني أن معادله القاعلية متكامل لدى العود في تصور

يوسطها بين متقابلتي السلب والإيجاب، اللذين يشيران إلى لضعف والقوة، والقيود والحرية، والتخلف والتقدم، وسائر الدلالات المرتبطة ببعضها. هذا المقابل وهي معادلة تتسع على تغير مسمر يؤول بالغاغبية إلى الحركة والسما. لسي ترادف الجديد من حيث هو انسب إلى التعبير لا إلى ثبات، وإلى التقدم لا إلى الجمود. بكل جديد هو، بمعنى ما، وعي بقديم، وكل مسمر هو قياس على ثابت. وذلك سر إشارة العواد إلى في المقاد بأنه «الفن الجديد القديم».

## - 5 -

ولا يختلف مدخل المصردات الرئيسية والشبكات عن مدخل البنية التركيبية في خطاب عواد الشعري من حيث دلالة على دعية مردف المعنى الحقيقي - جوف بني لا تتحقق في السرد - صحت وتغير، وهي ثلاثة شروط تيسر فعل خلفه عناق - صاب - نوت لتحقيق لوجود مداتي كسوية المحر عن مستوي البنية التركيبية لخطاب يعود الشعري عند من الملامح الأساسية كوكه بلب لدلانه يستحاول أن تستعرض أبرز تلك الملامح فيما يلي:

1 - شيوع أسلوب الطلب في شعر العواد، إذ نجد نصائد كثيرة يقتضيه الداء،<sup>27</sup> ويتكرر فيها الأمر والاستعظام، بل قد تقود بعض لقصائد في جعلتها عن الأمر والاستعظام، كما سري،

والطلب دلالة على فاعليه المتكلم، لأنه يؤول، كما رأى لبلابيون، إلى الإنشاء الذي تستعي سية الكلام منه إلى الخارج من حيث المطابقة وعدم المطابقة له.<sup>28</sup> ويحيل إلى فعل المتكلم، وهو القاء، مثل هذا الكلام<sup>29</sup>، ويحمل في أصله، طابع الاستعلاء، ولا ل<sup>29</sup>، وقد كثر به

المسموعات التي هي أعلام ( = علامات ) على المخاطبة<sup>30</sup>، وكن تلك الخصائص الموقعية والاتصالية هي أسس ( لطلب ) تجعل له دلالة سيادية وعقلية كثيفة على فاعلية المسكك الذي يسرل مرحلة ابتدائية له صعد تحقق وجودي بقعه قبله مخاطب يبدو منه الاستماع ومن ثم رد لفعل لا الفعل به.

وذلك يتصاير مع طابع الفاعلية عند العواد في شيعها بحس القيادة والزعامة. وفي مطلقها بدر الكلاء لا لعمت ولا لستماع. ومثلاتها بلوحه والمجاوبه، ودورانها على وعى لوجود الذي الذي يبحث له عن محيط حركة ونصا، فعل، واستشعارها أفاقاً أرفع من الواقع وأدل على السمو والتحليق والاتصال.  
يقول في قصيدة بعنوان «مضى»:

منهم نرى في المجد الصريح المجلد  
ونكتج في المكارم طيراً منجداً ؟  
مضى ليله الشاؤ الرشيع جلالة،  
ونرمي إلى العلما، مهجاً مسعداً ؟  
أنه في المصالي بالتماس خيلة  
ونطلب هزاً في المصلحة وفدا ؟  
أما وجلال المجد وما للجد مذكور  
بغير جهاد يحرك الشمع مصدا ؟  
أرونا بني الأوطان عزمياً مجسماً  
أرونا بني الأوطان فعلاً موحداً  
فمن يتفقون الدهر جهداً محمداً

هم الكاسيون الدهر عزاً مشيداً  
 أرونا نهوضاً واتركوا الظهر واجعبوا  
 على صفحات العصر ذكراً مؤيداً  
 ولا تتوانوا إن سمعتم مقالة  
 يرددها الشائعي، وقولاً مغنيداً  
 يفيض على الأسماح والمصح مطرد  
 محاسن «أوروبا» ويظري مروداً  
 ويوحى إليها أن للغرب عزة  
 تريح منها هامة النجم ملعداً  
 فردوا رزاً، واتركوا سوى قوله  
 ولا توجعوا أن للغرب مؤيداً  
 فيما ولد الخرس في الساس رافها  
 ولا خلق الخرس في الكون سمداً  
 وما هو إلا الجند من حاله خبطه  
 تناول عين بعدد سمها كتباً ولبرقدا  
 فهل تنجدونا يا شهيدة قومنا  
 بآمال ضمم مد للنجدة اليد؟  
 وهل تسمقونا بالحمية قلاتنا  
 عفاش إليها نمتحي اليوم مورد<sup>(31)</sup>

ر. حشد العرادة. هـ، للصبح الطليبه التي برأوح بين الاستمهم

والأمر والنهي، وتشق عن حص الاستعطاء - للفعل وأسميات الجاذرة إليه -  
ربما لماعليه في التوتر الذي يخلقه الطلب بين لحظة الحاضر وأمنية  
المستقبل، د الصدد بينهما يجعل لتقصيدة وسيط الناصر بينهما وهو  
يحمل التعبير ويحمل عليه، مساعداً من سببية الحاضر إلى إمكانية  
المستقبل عبر ما يكرسه الطلب من مجموعات ندى الحاضر إلى  
لاستماع، ويكرس المشكلة للفعل لتلك الذي يرى ما لا يراه المسمع، فهو  
- (أعرف) لأنه يسمع رويته ويشعري وهو (يهد) لأنه يطلب، وهو  
(يقدر) على هذه الأفعال الكلامية، ومن ثم فربما أمامه فاعليه لتحقيق  
الوجودي للشاعر: معرفة وإرادة واقتداراً

لكن ذلك لا ينفك لوجودي حتى على هذا الكلام: وهو كلام ذو  
سبب شعري، فقد في جملة وجود ربما لثباته يستند بمرورها للفعل  
ويستند بمرورها من قبله - (أنا) - (أنا) - (أنا) - (أنا) - (أنا) -  
عبر هذه القصيدة، فمن الجماعية تنهز بقالب مطلوب لتشكل  
و مستمع، (الاحد) لي يمكنه لا تأس بغيره، (أنا) - (أنا) - (أنا) -  
يصعد بالثباته إلى حيثه أعماقه، يحمل عد سحتن أوجودي فيها  
هو مدار وجود الجماعة في سببها لوطي والاجتماعي، فيرتب الفرد على  
الجماعة، وهذا مكتسب الفاعلية الفردية شرعية اجتماعية وكلية، خاصة  
وشعر العود يشق في غير موضح - كما رأينا - عن معانيه في البحث  
عن شرعية للفرد ولغيره - (أنا) - (أنا) - (أنا) - (أنا) - (أنا) -  
ستحضر لطلب للفردين ليحترق الحصار الاجتماعي الذي يقضي على  
الفردية ويحترس منها

\*\*\*

2 - شيوء ما يمكن أن نطلق عليه مركب المستقبل في شعر العواد  
بتصاغر الموقف، وعوازين الدواوين، والكلمات والتركيب المكررة

فالعنوان كما يقول شكري عبياد «هو الإشارة لأولى لتي يرسلها المبدع إلى قارئته» وهو أيضاً «المعاد الذي يبعثه المصل الأدبي إلى صديقه» وتعكبر الشاعر أو الكاتب في العنوان الذي يسمي به عمله يظل معه طالما هو مشغول بهذا العمل فكما يفكر لولداً في تسمية طعلها إدا هو جيل له يظهر إلى الوجود بعد هو بالسبة إلى المبدع سم علم، يُعرف به هذا المولود المبدع، ويغير عن مشعره بحود وغالباً ما تكون هذه المشاعر عامصة محتبضة، ولكنه يحاول أن يعيدها»<sup>1321</sup>.

ولا تظمى على عاتق دريس المر د صفة تركسة واحدة كما هو حال صبعة لأحمد صاعية في «س طاهر محسن» «حلا، الربيع» «أندلس بربيع» «عند الصبح» «عوده العرب» «فان معترب» «معارف لاجل» «حقيقة الذكران» أو عملية المراجعة بين صيفتين تركيبتي جدية بالاذن «شاسة صفة عند حسن عيده انقري» «مش والساد مبره» «موكب لذكر» «أمن يتبع» «ألمان متحرة» «نداد» «سم لاين» «حرة بقطر» «طعبان صيفة الأفراد عند أحمد قنديل» «الأبراج» «الأصحاء» «أغاريد» «اللوحات» وعند محمد علي السنوسي «أزاهير» «الأغاريد» «القلائد» «البابيع» إلخ كما لا تظمى مادة تعظه أو صبعة صافية، كما هو الحال عند العقاد «يقطه الصبح» «وهج الظهيرة» «أشباح الأصيل» «وعند عمر أبي ريشه» «همود» «صور» «شجون» «الأم» «موكب» إلخ.

إن العائب عند العواد أن يعرف كل ديوان من دواينه يعرفه في تركيب أفعظه وفي مادتها، فهي تنوالى هكذا «فأس وأطلس 1372/هـ 1952م» «الصاحر لعظيم» «ويد الفان تحطم الأصنام 1372هـ/

1953م « البرعم أو بقايا الأماسي 1373هـ/ 1954م » « نحو كيان جديد  
1374هـ/ 1955م » « في الأفق للشعب 1387هـ/ 1958م » « رؤى «هويون  
1378هـ/ 1958م » « تمهيد لألمب 1396هـ/ 1976م »<sup>31</sup> « ولا يتكرر في هذه  
العناوين إلا تركيب الإضافة مرد واحدة تجمع ديوانيه الخامس والسادس،  
«مرجعية» «أبولو» «الأولب» فيها إلى حدل الأسطره الجوانبية،  
والامتداد إلى عنوان فرعي بعد «أو» في ديوانيه الثاني والثالث

هذا انفراد لعالم على عواصين دول ومن العواد هو دل من دوال رؤية  
البراد وشعوره تجاه الفردية والاستقلال وما توجهه من اختلاف وتمايز  
وتوسع في الشئ والاشياء التي رقة هسة لشكر ، النقلة هو مدار  
مغزول لمعد كبريت في حد ذاته وقد سب عنه مدخل الإدارة  
والتقنية ، منه بالاعمال التي تكسب للعقل وتدور ، سب ابيه العقير  
لا يلدعي رطل لاسا به يد متبا تقاضيه

لكن دلالة سحر الاستغفار من ثقتي على عدم س دوايس  
لعواد هي سوجه لآخر صفة حكمة رمي بها من قبل من وتعلب  
على ما يوحى به من دلالة هذا، فسمعت في عهدي من لامة، ولي يوق  
وترجيحها للتغير والتحول حيث تغد المستقبل وشارة الأسي ولا مختلف  
دلالة «البراعم» التي تحمل إلى البرغم وهو «زهرة لشجرة قبل أن  
تنتعش»<sup>34</sup> عما في الاتحاد إلى لكن الجديد من وعد بشمره وعما  
وتمنع عن حياة وهذا بدوره يطابق دلالة لتعبير التي يصنعها «الساحر»  
مثلث بطابق دلالة الإنسان واليه الذي ينتهي به الأفق ولقادم في  
هذه المعاني هو محزون الرؤى، التي تحمل إلى «ع يرى في أسوء»<sup>35</sup>  
وهو الضرورة والتحول وانتقال والتعبير والحادث والمستجد في لأحول  
العردة والمجاعة والطبيعة والإنسانية<sup>36</sup>، عما كما أنه مدر لعلم  
المستقبل فوق «تعد الأثل» التي تشير إلى أساطير الآلهة عبد اليونان



وهي تتحرك بمضات البشر وتصنع تحولات لكون ولأريج وهي تحولات  
وبعيرات فتحو الحاسي «الأمس» لا بعينه كما هو حال «لطلس» ي  
والكتابة تُنحى ولا ينعم محوها»<sup>37</sup>.

ويتجاذب انجذاب عباوس لعودة إلى المستقبل ووعدها بالتغير  
وحصنها بالماء والجدّة مع موقف العود الممار إلى المجدد ومع  
معدناته الأثيرة التي ظل يكرها في شعده من مثل الحياة، السهبة  
التجديد، لغرد، الحمر، البور، العجيز، السمور، المجدد، العرة، العيفري،  
لمبادرة، العرم، لسعي، لجهود، لبااء، العله، لفكر، الرعي، لحدود،  
لارتقاء، لعودة، سقطة، الولاده معرماً لاشتقاقاتها ومع ادفايتها  
ومستحقص لاحتداه معادها في نمو حصور حدها حرة في  
التكرار بها: لكند عليها وقد سجن عدو بها عن محبوب لطيف  
لغور في كتب من فضاء عن بها: «الدمع يرحمه كما يبدو -  
من أصبح لي أمّا حظه فحاشه في معتر القناد»<sup>38</sup>

ويقدّر ما يبرز من التشكيل وتنبؤ مركبة ودّاله لدى العواد.  
تبرز دلاله بعبارة بعبارة حركة من دماء راسي لأعنى، وهي  
عطلاخ بالحدث وحله به، وهما يكمن تجاوبها مع ذلك الحس وتأسيسه  
له



3 - محاولة العواد كسر نمط الشعر العمودي بأورانه وقوافيه الثابتة،  
بالخروج بالتقصيد العمودي إلى شكل جديد من الرسم والكتابة  
يسمي عني سطور معقوبة لظول لا على معادل لشطرين في  
سطر<sup>39</sup> والخروج إلى شكل جديد في رسمه وكتابته وفي وره  
ومحرره من القافية على البحر الذي يمتزج مع شعر لبغيلة<sup>40</sup> ويمن  
هذين لشكلين للدين حرج البهنا لعودة أشكال عديدة أخرى يتحلى

في بعضها، عن القافية تداً، وفي أخرى بأحد شكل المقطوعات، أو  
لرباعيات التي تنوع قوافيها، وأحياناً بصيف إلى تنوع لفراسي  
في المقطوعات زيادة في التفعيلات تخرج عن ما ألفه في  
العروض، أو يستخدم فيها «مجمع البحور» أي ياء القصيدة على  
أكثر من بحر، أو يتجلى عمداً عن الوزن فيكتب بشراً شعرياً أو  
شعراً مشهوراً في رسم بمقاييس طول أسطره<sup>11</sup>، بالإضافة إلى  
مناجسته لشكل القصيدة العمودية رسماً ووزناً وقافية

ولهذا دلالة واضحة على تراسي العواد بشعره إلى التفرّد  
والاحتلاف، وبوجه آخر طوق التشابه والتكرار ومألوف استلقى الرتيب  
للشعر وهي دلالة تكسب نفسه حبه رهرة مفردة في سببه لتقاضي  
التشوق بالمتعة، ولا يفتن عن مدار القافية في سببه بحث عنها  
شعره، وليس بحث عن العود في الشعر خصوصاً، بل لا يتركها في  
عراء لشعره إلا عروفاً طبعاً من بين سربها، ثماني مخرباً حفظت  
مقدسات رهو من راسه بأجده وحدها سبها مدناً عن حقيقته في  
المعامرة، فذلك في كساد، وسبقها المقيدين الذين يمسك أبعاد مواهبهم  
وتهدم عبادة الماضي حاصرهم ومستقبلهم

## الهوامش

1، انظر مقدمة ديوان «أحاسيس وأطلال» ضمن ديوان العواد، مطبعة النهضة مصر، القاهرة، 1398هـ/1976، 141: 15. وقد صدر ديوان «أحاسيس وأطلال» في طبعته الأولى في 1398هـ/1976، بيروت، 1372هـ/1952م، وهو - كما يقول العواد عنه - شعر مفعولته ولم حقة ووصل شعره وما بعد ذلك يتسلسل من شعره من مقدمة ديوان «أحاسيس وأطلال» 31.

2) مقدمة ديوان «أحاسيس وأطلال» نفس الموضع السابق.

3، أحاسيس وأطلال (ضمن ديوان العواد) 17/1.

4، مقدمة ديوان «أحاسيس وأطلال» ضمن ديوان العواد ج 2، ط 3، مطبعة دار العالم العربي، القاهرة 1399هـ/1979م، ص 66. وقد صدر ديوان «أحاسيس وأطلال» لأول مرة في مطبعته في 1398هـ/1958م، ويتألف من 100 قصيدة مفعولته لم حقة. التي تطرح مقدمة في الأبيات 57-58. 59-60. 61-62. 63-64. 65-66. 67-68. 69-70. 71-72. 73-74. 75-76. 77-78. 79-80. 81-82. 83-84. 85-86. 87-88. 89-90. 91-92. 93-94. 95-96. 97-98. 99-100. 101-102. 103-104. 105-106. 107-108. 109-110. 111-112. 113-114. 115-116. 117-118. 119-120. 121-122. 123-124. 125-126. 127-128. 129-130. 131-132. 133-134. 135-136. 137-138. 139-140. 141-142. 143-144. 145-146. 147-148. 149-150. 151-152. 153-154. 155-156. 157-158. 159-160. 161-162. 163-164. 165-166. 167-168. 169-170. 171-172. 173-174. 175-176. 177-178. 179-180. 181-182. 183-184. 185-186. 187-188. 189-190. 191-192. 193-194. 195-196. 197-198. 199-200. 201-202. 203-204. 205-206. 207-208. 209-210. 211-212. 213-214. 215-216. 217-218. 219-220. 221-222. 223-224. 225-226. 227-228. 229-230. 231-232. 233-234. 235-236. 237-238. 239-240. 241-242. 243-244. 245-246. 247-248. 249-250. 251-252. 253-254. 255-256. 257-258. 259-260. 261-262. 263-264. 265-266. 267-268. 269-270. 271-272. 273-274. 275-276. 277-278. 279-280. 281-282. 283-284. 285-286. 287-288. 289-290. 291-292. 293-294. 295-296. 297-298. 299-300. 301-302. 303-304. 305-306. 307-308. 309-310. 311-312. 313-314. 315-316. 317-318. 319-320. 321-322. 323-324. 325-326. 327-328. 329-330. 331-332. 333-334. 335-336. 337-338. 339-340. 341-342. 343-344. 345-346. 347-348. 349-350. 351-352. 353-354. 355-356. 357-358. 359-360. 361-362. 363-364. 365-366. 367-368. 369-370. 371-372. 373-374. 375-376. 377-378. 379-380. 381-382. 383-384. 385-386. 387-388. 389-390. 391-392. 393-394. 395-396. 397-398. 399-400. 401-402. 403-404. 405-406. 407-408. 409-410. 411-412. 413-414. 415-416. 417-418. 419-420. 421-422. 423-424. 425-426. 427-428. 429-430. 431-432. 433-434. 435-436. 437-438. 439-440. 441-442. 443-444. 445-446. 447-448. 449-450. 451-452. 453-454. 455-456. 457-458. 459-460. 461-462. 463-464. 465-466. 467-468. 469-470. 471-472. 473-474. 475-476. 477-478. 479-480. 481-482. 483-484. 485-486. 487-488. 489-490. 491-492. 493-494. 495-496. 497-498. 499-500. 501-502. 503-504. 505-506. 507-508. 509-510. 511-512. 513-514. 515-516. 517-518. 519-520. 521-522. 523-524. 525-526. 527-528. 529-530. 531-532. 533-534. 535-536. 537-538. 539-540. 541-542. 543-544. 545-546. 547-548. 549-550. 551-552. 553-554. 555-556. 557-558. 559-560. 561-562. 563-564. 565-566. 567-568. 569-570. 571-572. 573-574. 575-576. 577-578. 579-580. 581-582. 583-584. 585-586. 587-588. 589-590. 591-592. 593-594. 595-596. 597-598. 599-600. 601-602. 603-604. 605-606. 607-608. 609-610. 611-612. 613-614. 615-616. 617-618. 619-620. 621-622. 623-624. 625-626. 627-628. 629-630. 631-632. 633-634. 635-636. 637-638. 639-640. 641-642. 643-644. 645-646. 647-648. 649-650. 651-652. 653-654. 655-656. 657-658. 659-660. 661-662. 663-664. 665-666. 667-668. 669-670. 671-672. 673-674. 675-676. 677-678. 679-680. 681-682. 683-684. 685-686. 687-688. 689-690. 691-692. 693-694. 695-696. 697-698. 699-700. 701-702. 703-704. 705-706. 707-708. 709-710. 711-712. 713-714. 715-716. 717-718. 719-720. 721-722. 723-724. 725-726. 727-728. 729-730. 731-732. 733-734. 735-736. 737-738. 739-740. 741-742. 743-744. 745-746. 747-748. 749-750. 751-752. 753-754. 755-756. 757-758. 759-760. 761-762. 763-764. 765-766. 767-768. 769-770. 771-772. 773-774. 775-776. 777-778. 779-780. 781-782. 783-784. 785-786. 787-788. 789-790. 791-792. 793-794. 795-796. 797-798. 799-800. 801-802. 803-804. 805-806. 807-808. 809-810. 811-812. 813-814. 815-816. 817-818. 819-820. 821-822. 823-824. 825-826. 827-828. 829-830. 831-832. 833-834. 835-836. 837-838. 839-840. 841-842. 843-844. 845-846. 847-848. 849-850. 851-852. 853-854. 855-856. 857-858. 859-860. 861-862. 863-864. 865-866. 867-868. 869-870. 871-872. 873-874. 875-876. 877-878. 879-880. 881-882. 883-884. 885-886. 887-888. 889-890. 891-892. 893-894. 895-896. 897-898. 899-900. 901-902. 903-904. 905-906. 907-908. 909-910. 911-912. 913-914. 915-916. 917-918. 919-920. 921-922. 923-924. 925-926. 927-928. 929-930. 931-932. 933-934. 935-936. 937-938. 939-940. 941-942. 943-944. 945-946. 947-948. 949-950. 951-952. 953-954. 955-956. 957-958. 959-960. 961-962. 963-964. 965-966. 967-968. 969-970. 971-972. 973-974. 975-976. 977-978. 979-980. 981-982. 983-984. 985-986. 987-988. 989-990. 991-992. 993-994. 995-996. 997-998. 999-1000. 1001-1002. 1003-1004. 1005-1006. 1007-1008. 1009-1010. 1011-1012. 1013-1014. 1015-1016. 1017-1018. 1019-1020. 1021-1022. 1023-1024. 1025-1026. 1027-1028. 1029-1030. 1031-1032. 1033-1034. 1035-1036. 1037-1038. 1039-1040. 1041-1042. 1043-1044. 1045-1046. 1047-1048. 1049-1050. 1051-1052. 1053-1054. 1055-1056. 1057-1058. 1059-1060. 1061-1062. 1063-1064. 1065-1066. 1067-1068. 1069-1070. 1071-1072. 1073-1074. 1075-1076. 1077-1078. 1079-1080. 1081-1082. 1083-1084. 1085-1086. 1087-1088. 1089-1090. 1091-1092. 1093-1094. 1095-1096. 1097-1098. 1099-1100. 1101-1102. 1103-1104. 1105-1106. 1107-1108. 1109-1110. 1111-1112. 1113-1114. 1115-1116. 1117-1118. 1119-1120. 1121-1122. 1123-1124. 1125-1126. 1127-1128. 1129-1130. 1131-1132. 1133-1134. 1135-1136. 1137-1138. 1139-1140. 1141-1142. 1143-1144. 1145-1146. 1147-1148. 1149-1150. 1151-1152. 1153-1154. 1155-1156. 1157-1158. 1159-1160. 1161-1162. 1163-1164. 1165-1166. 1167-1168. 1169-1170. 1171-1172. 1173-1174. 1175-1176. 1177-1178. 1179-1180. 1181-1182. 1183-1184. 1185-1186. 1187-1188. 1189-1190. 1191-1192. 1193-1194. 1195-1196. 1197-1198. 1199-1200. 1201-1202. 1203-1204. 1205-1206. 1207-1208. 1209-1210. 1211-1212. 1213-1214. 1215-1216. 1217-1218. 1219-1220. 1221-1222. 1223-1224. 1225-1226. 1227-1228. 1229-1230. 1231-1232. 1233-1234. 1235-1236. 1237-1238. 1239-1240. 1241-1242. 1243-1244. 1245-1246. 1247-1248. 1249-1250. 1251-1252. 1253-1254. 1255-1256. 1257-1258. 1259-1260. 1261-1262. 1263-1264. 1265-1266. 1267-1268. 1269-1270. 1271-1272. 1273-1274. 1275-1276. 1277-1278. 1279-1280. 1281-1282. 1283-1284. 1285-1286. 1287-1288. 1289-1290. 1291-1292. 1293-1294. 1295-1296. 1297-1298. 1299-1300. 1301-1302. 1303-1304. 1305-1306. 1307-1308. 1309-1310. 1311-1312. 1313-1314. 1315-1316. 1317-1318. 1319-1320. 1321-1322. 1323-1324. 1325-1326. 1327-1328. 1329-1330. 1331-1332. 1333-1334. 1335-1336. 1337-1338. 1339-1340. 1341-1342. 1343-1344. 1345-1346. 1347-1348. 1349-1350. 1351-1352. 1353-1354. 1355-1356. 1357-1358. 1359-1360. 1361-1362. 1363-1364. 1365-1366. 1367-1368. 1369-1370. 1371-1372. 1373-1374. 1375-1376. 1377-1378. 1379-1380. 1381-1382. 1383-1384. 1385-1386. 1387-1388. 1389-1390. 1391-1392. 1393-1394. 1395-1396. 1397-1398. 1399-1400. 1401-1402. 1403-1404. 1405-1406. 1407-1408. 1409-1410. 1411-1412. 1413-1414. 1415-1416. 1417-1418. 1419-1420. 1421-1422. 1423-1424. 1425-1426. 1427-1428. 1429-1430. 1431-1432. 1433-1434. 1435-1436. 1437-1438. 1439-1440. 1441-1442. 1443-1444. 1445-1446. 1447-1448. 1449-1450. 1451-1452. 1453-1454. 1455-1456. 1457-1458. 1459-1460. 1461-1462. 1463-1464. 1465-1466. 1467-1468. 1469-1470. 1471-1472. 1473-1474. 1475-1476. 1477-1478. 1479-1480. 1481-1482. 1483-1484. 1485-1486. 1487-1488. 1489-1490. 1491-1492. 1493-1494. 1495-1496. 1497-1498. 1499-1500. 1501-1502. 1503-1504. 1505-1506. 1507-1508. 1509-1510. 1511-1512. 1513-1514. 1515-1516. 1517-1518. 1519-1520. 1521-1522. 1523-1524. 1525-1526. 1527-1528. 1529-1530. 1531-1532. 1533-1534. 1535-1536. 1537-1538. 1539-1540. 1541-1542. 1543-1544. 1545-1546. 1547-1548. 1549-1550. 1551-1552. 1553-1554. 1555-1556. 1557-1558. 1559-1560. 1561-1562. 1563-1564. 1565-1566. 1567-1568. 1569-1570. 1571-1572. 1573-1574. 1575-1576. 1577-1578. 1579-1580. 1581-1582. 1583-1584. 1585-1586. 1587-1588. 1589-1590. 1591-1592. 1593-1594. 1595-1596. 1597-1598. 1599-1600. 1601-1602. 1603-1604. 1605-1606. 1607-1608. 1609-1610. 1611-1612. 1613-1614. 1615-1616. 1617-1618. 1619-1620. 1621-1622. 1623-1624. 1625-1626. 1627-1628. 1629-1630. 1631-1632. 1633-1634. 1635-1636. 1637-1638. 1639-1640. 1641-1642. 1643-1644. 1645-1646. 1647-1648. 1649-1650. 1651-1652. 1653-1654. 1655-1656. 1657-1658. 1659-1660. 1661-1662. 1663-1664. 1665-1666. 1667-1668. 1669-1670. 1671-1672. 1673-1674. 1675-1676. 1677-1678. 1679-1680. 1681-1682. 1683-1684. 1685-1686. 1687-1688. 1689-1690. 1691-1692. 1693-1694. 1695-1696. 1697-1698. 1699-1700. 1701-1702. 1703-1704. 1705-1706. 1707-1708. 1709-1710. 1711-1712. 1713-1714. 1715-1716. 1717-1718. 1719-1720. 1721-1722. 1723-1724. 1725-1726. 1727-1728. 1729-1730. 1731-1732. 1733-1734. 1735-1736. 1737-1738. 1739-1740. 1741-1742. 1743-1744. 1745-1746. 1747-1748. 1749-1750. 1751-1752. 1753-1754. 1755-1756. 1757-1758. 1759-1760. 1761-1762. 1763-1764. 1765-1766. 1767-1768. 1769-1770. 1771-1772. 1773-1774. 1775-1776. 1777-1778. 1779-1780. 1781-1782. 1783-1784. 1785-1786. 1787-1788. 1789-1790. 1791-1792. 1793-1794. 1795-1796. 1797-1798. 1799-1800. 1801-1802. 1803-1804. 1805-1806. 1807-1808. 1809-1810. 1811-1812. 1813-1814. 1815-1816. 1817-1818. 1819-1820. 1821-1822. 1823-1824. 1825-1826. 1827-1828. 1829-1830. 1831-1832. 1833-1834. 1835-1836. 1837-1838. 1839-1840. 1841-1842. 1843-1844. 1845-1846. 1847-1848. 1849-1850. 1851-1852. 1853-1854. 1855-1856. 1857-1858. 1859-1860. 1861-1862. 1863-1864. 1865-1866. 1867-1868. 1869-1870. 1871-1872. 1873-1874. 1875-1876. 1877-1878. 1879-1880. 1881-1882. 1883-1884. 1885-1886. 1887-1888. 1889-1890. 1891-1892. 1893-1894. 1895-1896. 1897-1898. 1899-1900. 1901-1902. 1903-1904. 1905-1906. 1907-1908. 1909-1910. 1911-1912. 1913-1914. 1915-1916. 1917-1918. 1919-1920. 1921-1922. 1923-1924. 1925-1926. 1927-1928. 1929-1930. 1931-1932. 1933-1934. 1935-1936. 1937-1938. 1939-1940. 1941-1942. 1943-1944. 1945-1946. 1947-1948. 1949-1950. 1951-1952. 1953-1954. 1955-1956. 1957-1958. 1959-1960. 1961-1962. 1963-1964. 1965-1966. 1967-1968. 1969-1970. 1971-1972. 1973-1974. 1975-1976. 1977-1978. 1979-1980. 1981-1982. 1983-1984. 1985-1986. 1987-1988. 1989-1990. 1991-1992. 1993-1994. 1995-1996. 1997-1998. 1999-2000. 2001-2002. 2003-2004. 2005-2006. 2007-2008. 2009-2010. 2011-2012. 2013-2014. 2015-2016. 2017-2018. 2019-2020. 2021-2022. 2023-2024. 2025-2026. 2027-2028. 2029-2030. 2031-2032. 2033-2034. 2035-2036. 2037-2038. 2039-2040. 2041-2042. 2043-2044. 2045-2046. 2047-2048. 2049-2050. 2051-2052. 2053-2054. 2055-2056. 2057-2058. 2059-2060. 2061-2062. 2063-2064. 2065-2066. 2067-2068. 2069-2070. 2071-2072. 2073-2074. 2075-2076. 2077-2078. 2079-2080. 2081-2082. 2083-2084. 2085-2086. 2087-2088. 2089-2090. 2091-2092. 2093-2094. 2095-2096. 2097-2098. 2099-2100. 2101-2102. 2103-2104. 2105-2106. 2107-2108. 2109-2110. 2111-2112. 2113-2114. 2115-2116. 2117-2118. 2119-2120. 2121-2122. 2123-2124. 2125-2126. 2127-2128. 2129-2130. 2131-2132. 2133-2134. 2135-2136. 2137-2138. 2139-2140. 2141-2142. 2143-2144. 2145-2146. 2147-2148. 2149-2150. 2151-2152. 2153-2154. 2155-2156. 2157-2158. 2159-2160. 2161-2162. 2163-2164. 2165-2166. 2167-2168. 2169-2170. 2171-2172. 2173-2174. 2175-2176. 2177-2178. 2179-2180. 2181-2182. 2183-2184. 2185-2186. 2187-2188. 2189-2190. 2191-2192. 2193-2194. 2195-2196. 2197-2198. 2199-2200. 2201-2202. 2203-2204. 2205-2206. 2207-2208. 2209-2210. 2211-2212. 2213-2214. 2215-2216. 2217-2218. 2219-2220. 2221-2222. 2223-2224. 2225-2226. 2227-2228. 2229-2230. 2231-2232. 2233-2234. 2235-2236. 2237-2238. 2239-2240. 2241-2242. 2243-2244. 2245-2246. 2247-2248. 2249-2250. 2251-2252. 2253-2254. 2255-2256. 2257-2258. 2259-2260. 2261-2262. 2263-2264. 2265-2266. 2267-2268. 2269-2270. 2271-2272. 2273-2274. 2275-2276. 2277-2278. 2279-2280. 2281-2282. 2283-2284. 2285-2286. 2287-2288. 2289-2290. 2291-2292. 2293-2294. 2295-2296. 2297-2298. 2299-2300. 2301-2302. 2303-2304. 2305-2306. 2307-2308. 2309-2310. 2311-2312. 2313-2314. 2315-2316. 2317-2318. 2319-2320. 2321-2322. 2323-2324. 2325-2326. 2327-2328. 2329-2330. 2331-2332. 2333-2334. 2335-2336. 2337-2338. 2339-2340. 2341-2342. 2343-2344. 2345-2346. 2347-2348. 2349-2350. 2351-2352. 2353-2354. 2355-2356. 2357-2358. 2359-2360. 2361-2362. 2363-2364. 2365-2366. 2367-2368. 2369-2370. 2371-2372. 2373-2374. 2375-2376. 2377-2378. 2379-2380. 2381-2382. 2383-2384.



- (22) رثاء، شوقي، ديوان دلعو كيت جديد - خمس ديوان العواد 111/1  
(23) في الأثر الملتصق، حسن ديوان العواد 152/2  
(24) نفس المصدر 154/2  
(25) قصيدة، موقوف الأبرو - ديوان - خمس الربيع - ضمن مجموعة النيل، ط 1، مطبوعات  
عامه، جدة 1404هـ/1984م، ص 271-272  
(26) قصيدة بديعوتيه حسين، حسن ديوان حسين عزمي، شركة مكتبة لمطبعة، مكتبة  
الكرامة، (دون تاريخ) 258/2-264  
(27) انظر هـ عبد الحليم الجبيلي روايات لغاتية - دراسة منهجية للإشباع والفصل  
والوصل والإيجاز والإختصار - ط 1، مطبعة حسان القاهرة، 1394هـ/1974م ص 15  
(28) نفس المرجع ونوعه  
(29) انظر: فرج السائق، معاهد الطب ص 17 وما بعدها  
(30) حماد بن قرقاشني صاحب - تصحيح - طباع محمد بن علي بن خزيمة  
ط 2 دار نشر - سنة منى 1976م ص 348  
(31) قصيد - ص 1  
(32) القصيدة - ص 1  
(33) نظري عن سورج عبور نكرويس وضيمتها ثنائية - منذ عبد الحليم عبود محمد حسن  
عبود شاعر ص 85-90، وما قبله فيه من مراجع  
(34) إبراهيم أبيس وبنو العزلة، لمجم الوسيط، ج 2، دار الفكر، بيروت، (دون تاريخ)  
مادة درهم، 501  
(35) نفس المرجع مادة درهم، 320 ا  
(36) ينظر ربعة ربوة - جمعه مصبه - مدخل سي تبه لاجل، وهكذا - لأحمد  
فرحان حسن قبسي، ط 1، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995م لتفسير غير  
نفساني للأعلام، ص 99-103، وفي كتاب العرب، مادة «علم» - الزيادة وأظهر عبارة عما  
يرد - سنة في يومه من ألب - ولكن غلبت الزيادة على ما يرد من الخير والشيء الحسن،  
وعبد حمد علي م - م - بشر وخبيخ  
(37) لمجم الوسيط مادة «طلب»، 562/2

وفي بعض مقاطع السحر العظيم، وقد عنت بعض أمّة من هذه القصائد، ونهيس بشك  
واصبح في مثل قصيدته «البحر»، «يراب» في الألق المتهيب» ضمن ديوان العود  
232-233، و«تجربة اليأس ليلقن» في نفس المصنوع 157/2-158، و«الشعير  
العربي» 179/2

39، مثال ذلك قصيدته «خطوة إلى الانحدار العربي» «مؤرخة عام 1343هـ/1924م، ديوان  
البرعم، ضمن ديوان عود | 37-41-37

40، مثال ذلك قصيدته «تجربة وجوه» مؤرخة عام 1374هـ/1954م، ديوان، في الأس  
المتهيب» ضمن ديوان العود 128/2-132

41، سئل من عدد شك، المعصية في شعر عود في فصل جناسي يعرض  
«نرسى» و«جديد» في شكل القصيدة «نظر كتابها» معصية حسن عواد شاعر، ص 353  
وبعض



القنصاري، سليم، فن الأدب - الحكاية، مكتبة خليج، القاهرة، 1953م

ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دون تاريخ

هلال، محمد شهابي، الروماتيكية، دار العودة، بيروت، 1979

\* \* \*



أين أصحابي وأهلي رحلوا للموت فلي  
وأنا المكفوف مسن دنت بأيّ تقيمتني لشكلي

\* \* \*

طالَ عُذُوِّي ورواحي إلى مبرتي الوارفة الماتية  
فهل سياتي بعضهم لي غدٍ إليك بي في المرة العاتية  
ويودعوني قبلك في حمرة مظلصة في لحظة قاصية

\* \* \*

يلهبُ المصمُ بعد طوي كراح لدمري للظلام للديان  
العربةُ القترتسي أنمُ تشبع من الجهد الروي...

\* \* \*

فغدًا طعامُ الدودِ و—— سجّ الدودِ من شره هيمُ  
العربةُ القترتسي أنمُ تشبع من الجهد الروي...

\* \* \*

كلُّ يومٍ من العمرِ جزءٌ منه في موقدِ الزمانِ يلوبُ  
نحنُ موتى في كلِّ يومٍ لما يلُ هبُّ منه مؤلّها لا يؤوبُ

محمد حسن فقي

لم يكن في خلق الشاعر: محمد حسن فقيه (المولود 1331هـ) رقيق  
درب العود عند كتابته في (فكرة الموت / المصير، لأول مرة في حياته  
وكان في ثلاثينية عمره التسعيني ان سيعيش كل هذا لعصر بصارع  
لفكرة مدة رصية يريد عن الثلاثة والسبعين عاماً، بوعي شعري تدم، معه  
لله بالصحة والعافية.

وظل (الورقة الأخيرة) - وهي الرمز الذي أسقطه على نفسه، في  
تصيدة حملت المسمى له بعد تساقط أوراق حبه معب الأندار - ظل  
وامان وحيداً يطارح هاجس لمصير الموت في معاناة، لديها أطوار معاناة  
لشاعر ما من مصارعه فكرة احدى حتى تمكن من تحسب حلاصتها  
الفلسفة محسوسة بأحد سمات حقوقات محب لفكرة برؤية في  
عوامل شعرية تند عليه سموعة، وأما مستقبل جاذب غير مد من بين كثير  
من النشور.

### فكرة المصير / الموت:

كما يفتد، لا يفتد في شعر الفقيه المصور المكثف لفكرة المصير /  
الموت. ويتجلى ذلك المصور عبر عدة أمور:

أولاً كثرة القصائد الكاملة التي نظرو فيها للمصور من خلال  
استحصار الحقوقات لتحسيد لفكرة والعبرة من مصائرنا ويجمع ما  
امكن الاستشهاد به في أصل هذا البحث من القصائد الكاملة التي  
حصص لاسهر من مصائر المعلول، أكثر من نحو عشرين قصيدة، عد  
عشرات المقاطع، ومئات الأبيات التي بطور مبها لفكرة، في قصائد  
عنيت بموضوعات أخرى.

ثانياً كثرة المعلقات، في القصائد المشار إليها فقد أتى على ذكر



القصائد التي سطر في مفاصل المخلوقات، بأشياء الفضاء التي  
 ترتبط فيها أسرار المصير بحلول الدود وإذا أحدا قصيدة (الليليل  
 لمعور 1711 / الأعمال الكاملة للفقي) على جبل المثال مسجد  
 فيها لأنموذج المعبر للفكر، التي يلج الشاعر على طرحها، في دنة لا  
 تنهي بين كافة المذوقات التي يتسبب بعضها في إيهام مصير بعض  
 حيث بعد البين، المشتكي من عدوان شاهين عميد، الروعة شتكي إليه  
 القاطن (الإنسان) الذي بشرت ثمارها وهكذا يستمر استعرص دور  
 المصير دلالاته التي تحمل في هذه القصيدة بالشاهين من جهة، بوصف  
 أقوى الطيور، تعداه لتضمن بالقاطن الإنسان من جهة أخرى كما  
 سعلق من بعد حرق كـ سرعة والعمق، عبرت بالإنسان  
 (الصياد)، الذي يصرع لصق (الشاهين)، وغيره من محدودات لقوة يد  
 في ذلك صرع الإنسان لأخيه الإنسان

وكذلك على سوح هذه الشاعر، بعد تساند بالصور السابق،  
 نسوق هذا الشاهد من قصيدة ثالثه هي (لاكل والمأكول 1991)

(إيه يا سرحتي البصيرة لا تأسي ولا تهصبي على الدينان  
 أنت منها أكلت حيناً ومثلاً مثل كل الأشجار في البستان...  
 قد ذهبت المحروق يوماً فأبكنا نبي أنتين سمعت من دنانة  
 كان هذا المحروق يرى لهل كما نـ وفات الأجداد بعض عذائنا)

ب - مصيرية المصير، أو المصير بوصفه أفقاً مخصوصاً:

ويمكن تقسيم هذا النموذج إلى ثلاثة مستويات:

المستوى الأول، التعبير عن محروق لدوره بوصفه مخلوقاً (عدوياً)،  
 يشكك أحد المعاصر فيما عكس التعبير عنه به (دورة الحياة المجدية):

التي يُعنى بها تعدّي المعلومات بعضها عن أجساد بعض عن طول لدى وهو المصمور الذي لا يمحّ الدود أي ميرة عن غيره. كما ورد بالشاهد لسابق، لكنه بشكل في السبيل الشمولي لعرض الفكرة ربطاً مهماً بين القصائد التي تمثل لأفموج السابق التي شترك فيها لدود مع غيره، ويمثل في الوقت نفسه أساساً بهض ويوحى بمحتف الرؤى التي سيمتاز بها الدود عن سواه، وصولاً إلى تجرّد من بين كافة المعلومات بارتباطه المصيري بالإنسان، كما ستراد في المستويين التاليين

**المستويان الثاني والثالث** وفيهما يبدو لدود محوراً أساسياً يجذب إليه الرؤى الشعرية تارة، وتتفرع منه تارة أخرى. ومنذ أول القصائد - التي يستحضر فيها شعره - بوصفه غير سب مبرراً عن باقي المعجرات - نصيبه - (أصله سب 679) روحه عبوراً لقصيدة بالخاصة بنفسه عن «كل لها الشاعر من حاله من في البعد المعجرب من الغفوة فتنه» هو ما يمرّ لدود على غيره حول كافة أجساد المعلومات - في ذلك - لا يدرّ أربع ثباتاً - بوجهه انساب، نسب الإنسان مع الدودة

وصلة قرى الدودة بالإنسان، لجهدها مكرسة في هذه قصائد ورد في بعضها -

(فيا ابنة العم: ما أنسى قرابتها وإن محذرت من أصلاب عدنان  
وليس نفس كلاتا واجدٌ نسباً ما بيننا من أناسي ودينان  
قولني وما أنت بين الدود كاذبة فليس يكذب غير الإنسان والجان  
ماذا رأيت يهطن الأرض مظلمة وأنت سارحة ما بين أكفان  
هل العظام عظام في مقابرهم كمثلهم في مقاصير وأفنان)  
(ولقد أراهم أنا فأعجب أنني بمشعري بين الرفات ومنزلي

إنني لأعجب للتحفوات بيننا وأعود أعجب من تقاربنا الجلي...  
 بما دودني لأهملني من عابر لما رأك تمسوسة لم يحفل  
 أنت أمة العم الموسد في القرى فتملني بقراءة الععلل

وتمثل هذه الرؤية خلاصة طرح الشاعر الذي تحببه سبع قصائد من مجمل قصائده المعبرة عن الفكره حيث ظهر فيها تركيب لشعره يعب على الدود والإنسان - باعتبارهما - متحدًا، طرفان أساسيان متقابلان - مع تناسي باقي المخلوقات

### البعد الزمني وأثره على الفكرة، عمر لشاعر والفكر الفني لفكرة يدهنه:

مع ريادة ساسي سباحي على وهذان الشاعر منذ أن كتابة تسع عشرة قصيدة في مجموعته المصير / صفة في عشرين عشر صوت، لتشكل ما سته 1997 من مجموعته نضائد التي يحس عنها رؤية الشاعر للفكره من أن يفسه من حرب كسبه بهذا مجموعته - قصيدتي عود روح 2006-2011، رمسي خلفه 2002-2026 - لا بعض بينهما سوى خمسة عشر يوماً الأمر الذي يؤكد قوة ساسي الهاشمي ووتيرة التحاذه لتضاعفه وذلك التقارب الرسمي في السنوات لعشر عامين كان من شأنه أن يوقع الشاعر في دائرة تكرار نفسه من غير صريح من تلك القصائد لكن ذلك لم يكن يبدو ملاحظاً، سوى على نحو قليل ونادر.

أما امتداد عصر الرسمي لفكره في ذهن الشاعر فقد استمر في عقله الهادئ قرابه أربعين عاماً، منذ طرحه الأول لها في قصيدة (يا ديب 1362هـ)، إلى حر طرح - بأعماله الكامنة - في قصيدة (الفرير و لعقل 1406هـ) في قطاع الشاعر عن الفكره ثلاثين عاماً، ومن ثم حصورها

المكتئب في عشرة، الأعوام الأخيرة، يجسد بوصوح تام مقدار لحاح الفكرة، وتريد ثقلها على وجدانه.

### بعض الأشكال الموطقة في التعبير عن الفكرة:

استعان الشاعر بمحيط فني شتراه من المضمون تارة عن طريق المحاور المصوية وأخرى عن طريق الاستعانة بتوظيف القلوب لشكلية التي تجدد طرق التعبير عن المضمون الواحد بأساق مختلفة متنوعة، ومن الطرق والقوالب التي استخدمها الشاعر ما يلي:

1 - استخدام المحاور الموضوعية، على تطبيع:

الأول سمع من الفكرة من خلال لافحة من لدن بإبراهيم وجعل الهندس غيب - سكتي صيد - صيد من مر والثاني من إلهة العات خلف ستار الحديث عن الحديثيات

2 - توظيف القوالب النباتية ومنها

أ - الاعتماد على القلب القصصي.

ب - نفس النظم المطول الأرجوزي.

ج - قوالب البناء الداخلي (الأحلام، الرحلات المتخيلة).

### أفودج من القصائد (قصائد الدود):

مقاطع من قصيدة (عروة الروح 263/1-266)

ول ما يلاحظه القارئ في القصيدة، تلك البره التي تبدو أكثر بقيمة، بدو التحسيد لحقيقي للفكرة، التي كان قد تواربها مرراً

وتكراراً في قصائده سابقة، على أنها رؤى شعرية، لجبديته في هذه القصيدة بالتحديد على أنها رواية حميمية

من هنا يبدو حديثه وصفاً أقرب للحقيقة المعاشة لنفسه وقد أضحى في قبرة الحقيقي تحت الشراب، يعاثر حصد الدود الذي لهج به كثيراً، وكيف ن روجه قد عاد على نحو لا يمكن لأحد إدراكه سواء، يقول

يوم أن يصبح الشراب وطائي وأنا فوقه وليس أدور  
سيفي الروح الخفي بجثما نني دهب التمر في رطب عودي  
يتحلى دهبه مرفق السما ع ومراة يزوي بالشهود  
كالنسيم الملبس هل تيمر لم ين نصيما يحتال بين الورود  
يا لروحني أني يودع جسمي في ضربي الذي قيل الصعود

ثم سبق الشاعر نفسه في تصور مؤثر لنفسه من لقطع انشائي، عود روجه به من النير كعبه ن تكي من حل مع حياة مرة أخرى، وما لا شعاره، فحسب بالحظوظ وزعمه لا خبره لجسمه الذي رغبت فيه صوبلاً يرضف رجب يدين من حبه من طيه روجه فأنه من المحظوظ التي ترفيق طويلاً - وصورها بحباله في عشتار الرزي الشعرية - لحظات مجابهته للدود:

لا تلذعن.. إتهن جيا ع فذع الجسم هاملاً للجيا ع  
لا تخفهن.. لست تشمر بالنهد ش.. فقد عدت كالفرى في البقا ع

بعد هذا الموضع لا شعر بالمعارفة الضموتية بعد ليتبين الباقي على نحو ما أصبحت عليه في قصيدة سابقة (وميض الظلام 1 259-262) على الرغم من شطار القصيدة التي تتحدث عنها إلى مصوري لأن لشاعر وقتي في ن بواصل ناعه لأحاسيس واسببها في



دفقة شعورية بدت متلاحمة للحياة. كما تبديه المقاطع الأخيرة في القصيدة، ومنها-

لحظةً بعدنا تراجعتِ الروح .. اتسلاً إلى رحاب السماء...  
 بقيتُ نعمةً من الروح خجلتُ من بقاء تدبُّ بين الفناء  
 هي جرةٌ من كلها كيف ظننتُ بعده في الرفات والظلمات

\*\*\*

وتخيلتُ أن همساً غفياً دائرُ بين هذه الأضداد  
 قلتُ: ماذا الذي أراه؟ أحي؟ أنا في الطعد قبل يوم المعاد  
 ما الذي حرك الظلام إلى سرِّ روعاً على للندود صفو الوداد؟  
 ما الذي جاء بالسبح على اللحد دوماً كان قبلها بالجمود؟  
 أفألقى في لصحى هذا سلاماً؟ بعد حوبٍ سطتْ بظبيب الرقاد؟

\*\*\*

أم سألقى به المرار من العيب شئ. وحسي ما ذلُّتُ من مرار  
 أيها النور.. والثرى.. أيها الدر دُ... أيسنوا مستغلق الأسرار  
 لم أنعم هنا؟ وقد كانت الظلم حة والدود ضارياً في جواربي؟  
 والنسيم العليلُ يمد احتشاقاً.. كيف ألقى إلي رغم الستار؟  
 ما أراني إلا الضيقُ بما كما ن... وكمن من هزيمة في انتصاراً

\*\*\*

٥) جميع القصائد المنشورة بها والمشار إلى عناوينها من الأعمال الكاملة ستعر محمد حسن فقي نظر لأعمال الكاملة (سبعة مجلدات) / محمد حسن فقي / دار سعدية للنشر والتوزيع (بلا تاريخ).

## ملخص البحث

تقيب القصيدة الفلسطينية منذ بواكيرها في ظل الاحتلال البريطاني اهتمام الشعراء السعوديين. وظلوا كذلك في كل مراحل الصراع العربي الإسرائيلي. ويعالج هذا البحث دور المرأة الفلسطينية في النضال في الشعر السعودي، ولاسيما في ظل الانتفاضة المباركة وقد تشكل في أربعة محاور:

المحور الأول: أم المهيمية بـ **التيه الشعر** في ثرد بدستيبية في تربية. **لادها** **عبر** **نصر** **الاحسان** **برصمهم** **بـ** **مع** **حب** **الشدي**، **وأناسي** **مهد** **حبي** **عجرت** **لاحتنه** **ر** **سبب** **نهد** **من** **بمائها** **بالأفريد** **والحنوني** **وأبلى** **النفا** **من** **الجنة**

المحور الثاني: المرأة الصحفية عابج به شعر لسعوديون مخالفة بسقطات **أسر** **منه** **نقمة** **بمنه** **لأسببه** **الأحلاق**، ومعاودة حبيب **أربعة** **حيث** **تعرض** **المرأة** **الفلسطينية** **للتشريد** **والتعذيب** **والتحقين** **وهدم** **البيوت**، **ولفن** **والمشيل** **بلا** **رادع** **من** **صمير** **وخلق**

المحور الثالث: **الطفلة** **القتيل** **عرض** **هد** **لمحور** **بعض** **مظانح** **آله** **الحرب** **العسكريه** **لتي** **أنشبت** **أطفالها** **في** **الأحشاء** **العصه**، **ممع** **سلم** **منها** **لأنش** **حتى** **وهي** **طلعله** **صغيرة** **وسقا** **على** **ذلك** **شواهد** **لثلاث** **من** **هؤلاء**، **الأطفال** **يسام** **حيث**، **وهدي**، **وإيمان** **حجر** **في** **صو**، **ما** **فيل** **فيهم** **من** **شعر**

المحور الرابع: **القتاة** **الشهيد** **أوصح** **المحور** **كيف** **دفع** **لقهر** **والظلم**، **والاستبداد** **والحصار**، **والهدم** **والاعتبالات**، **والصواريخ** **وطائرات** **لقتاة**

للعنصرية إلى مشاركة أحيائها الشاب في الدفاع عن الوطن والعرض والمقدسات. وقد وصف الشعراء السعوديون على هذا المعبر في شعرهم ومثلاً ما قيل في ثلاث من الشهداء: دلال المغربي، وساء المجيدلي، وبيات الأحرس، وحللت ما أوردت من نماذج وعزوت المصنوع إلى مصادرها.

### مقدمة:

تعاين الأدب السعودي منذ فترة مبكرة مع كل القضايا العربية والإسلامية. يعني هذا عرب حرمهم في هذه القضايا من حيث كثافة الإنتاج، وعدد شعراء، وخبرة شعير ما لهذا هذا الأدب. فقد غرّ الشعر في هذه البيئة عن الحياة العنصرية. هذه الخبرة هي مركز لدعوة ومردف لغيره. هذا ما عساه راجعاً في إنتاج عن قضايا العرب ومسئول كما حامي ذات عن البلاد. أ شبح لمجيد عن وعيائه. ولا يجب أن نغفل بعينه نسيطة. ندماً حديث - محل الصدارة في هذا الأدب بوصفها أهم القضايا، وجوهر الصراع في المنطقة، ومرسى اهتمام الأمة، ومكس الأثم فيها. واللافت لمظهر في الشعر السعودي الذي تناول القضية.

1 أن هذا الشعر قد وكتب الأحداث الفلسطينية في فترة مبكرة. ولو تمكن أن يطلع على صدى الانتفاضات ولشيرات في ظل الاحتلال البريطاني لأطلعنا على أسرار كثيرة. فهي ديوان «حسين عرب» على سبيل المثال، قصيده نظمها عام 1362هـ = 1943م يتحدث فيها عن غدر اليهود وجراتهم، وما جروه على هذه البلاد من البؤس والدماء، فحاطب خلال رمضان في ذلك العام قائلاً<sup>(1)</sup>:

واذكر فلسطينَ اللمحة أرضها مجلّس الردى ومساوها نيران  
فجّر اليهود بها وزاد فجورهم مستصبر يهوده خروان

2 أن عماد عديّة من الشعر قبل قبل الانتفاضة، يحمل بصمات وأتفاً من الانتفاضة الأولى والثانية، ولا يتردد المرء في الاستشهاد به على مسيرة المقاومة والصّال. لأنّ عملية التحرير حقائق متعصّة مترابطة، والحديث عن التصحّب، ومواجهه العدو، ودور الأطفال في المقاومة، والإشارة إلى الواقع العربي والتعبير عن روح لشدة والحرص للاحتلال أوتار، تتردد في أكثر من قصيدة عند لدكتور عازي القصبّي، وحسن عبد الله القرشي وغيرهما

3 ولأهم من رابعد هذا الشعر على سبيل الاحدب واستطلاع المعجب المستر في نظم مصممة في لاصور، به المقدمات والأطر، حاد لا حاد، نجد «حسن غرب» سنة 1989 هـ = 1949م يتحدث عن كثرته فلسطين قبل زوبيل سلات سوب شير إلى شوب الحروب وقبام دولة إسرائيل ويهدد برعائنها

وكذلك فعل عيّد الله الصيخان في قصيدة «الحجر» التي صدرت عام 1981م قبل الانتفاضة الأولى بسنة أعوام، والدكتور / أحمد الشويحات في قصيدته «شهر راد أس كما غدا» التي نظمها سنة 1985م وبرايم لصعابي في قصيدة كتبها أيضاً في هذا التاريخ أي قبل الانتفاضة بعامين<sup>(3)</sup>.

وكان للمرأة الفلسطينية مشاركة إيجابية في قصيدة لصراع، وفي المقاومة، ولقتال، وفي الانتفاضة، وفتت إلى جانب الرجل، تتحمل معه عبء، لدواع عن لوطس والأهل والمقدمات. وكما عبر الشعر السعودي

عن نصال لشعب القمطبي في مراحله المتعددة، ووقب طويلاً عد دور المرأة في لانتعاشه المباركه ويمكن حصر ذلك في أربعة محاور

#### المحور الأول: الأم المربية

#### المحور الثاني: المرأة الضحية

#### المحور الثالث: الطفلة القتيل

#### المحور الرابع: النقاء الشهيد

### المحور الأول: الأم المربية

تعد دور المرأة، نفسيته في مواجهة لاحتلال ددي حديثاً، بين المشاركة في محبات ودعمه المقام، واعداد لاجل ويرسهم على الحفاظ على حقوقهم، رسلهم ربه ربه لاه مرفقه الذي يتعمه لظلم مع حسب لأمومه، يهد، من حليمه ندي سي محمه الحيدة ربه دور قيادي ترهب على المرأة القباله به يسبب عجز المواجهة العربية عن ندي شي يذكر في معترك الصراع، ذلك ما يشير إليه عبد الله الصبحان<sup>14</sup>.

جمعتنا المواجه يا فص العربيه.. وانتعلت قمنا نقم القاعدين

وهذهما الشمع.. وارتملت في القدم العربي الأماويل.. ضاعت القافلة

تسيطر لضم، على الوقع يلعه لقاعدين ويهدب لشمع ووصور أقصى حدود القموط بانتقال اللعه، ومعهم الأتول دون لأفعال في الدم العربي ويستهي بصياع القافله وهو ما يدعو الى لانكفاء، إلى الداخل، وتأمّل الذات، ولاقى القصور لذي يبدأ من لنفس، ولهذا يتوجه على عمر عسيري إلى الأيكار.. إلى العليات للاستعداد لإنتاج بكرة البطولة، والطفل الذي يجعل عناصر الثأر<sup>15</sup>؛

أيها الأطفال يا ماء المحاجر  
أيها الأبهكار يوماً متلئز الثار.. في أعماق ثائر  
أيها الزرعون والذكي وأعشاب المقابر  
نكا المجرع اغترابي، وطريق الثأر شباكي وبابي .

يتخذ البدا - طوق محبة - ويعلق حبل الجلاء بالأطفال والأبهكار  
وقوة لتصلك بالأرض والآء عبد احمد الصالح هي التي قد لطمع  
بالقيمة ويتعدى من خلال حبلها السري يحب لوطي والإصرار على  
الحق. ويهل الحق حياً طاماً تصفحه الآء <sup>(١٥)</sup> لحية<sup>(١٦)</sup>

فومي إليه وهاتفي الوجه البهي. وهدئي الأذن  
كهد للأرض بأنني عشقها مبصاً  
وكعب الثأر.. يهت في شرب الأحمه

و ناعب الآء بتد مع نطق . بر بها يسكن مع القصد . وهي  
التي تعدد سحر الأرض وحس الوطن.. وتمسك في الجرايم معني  
لكرامة، لعد ، بار والصمود. ولما خلت الساحة من حيلة السلاح  
وانقائين ظل القصبى مشدود، لأمل بالمرأة التي تصبح الأبطال وتلف  
الطعن بالعزيمة كما نلده من نمطة الطمولة. ليخزن في أعماقه صورة  
امتداده على هذه الأرض<sup>(١٧)</sup>؛

انتظرنا فارساً يزرع الطريق إلى يافا سوطاً.. حقله  
حشا في شتاء الغيام تشعل كحشا..  
ثلت لسوى: علمي طلقنا البطولة.  
اسمي أبو زيد.. فلسطين..

في حركة سيق من لواقع المؤلم وتولد من الأسئلة برزغ الأث

في أدن روجته محبة ولده ومحبة ولده للأرض وموه الانثما.. وتظل  
الأم تسمية لصباغة العالية التي تحفظ لده المسجلة وتني تعبئة  
لتعبير مسعفة حديث لوسادة بين الرجل ووجهه الذين يحجروا عن  
الخن تكب في لوصية راسدعا « بو رباد » هوية لهذا الجبل  
ولا يلقى أن يتم الكلمة.. ولم يشها؟ والأم تحفظها..

وتذكر ثريا العريض الصبي الفلسطيني بأمة، فإن ذلك وحده  
سيحمله على الثورة أليس العدو هو الذي هده يشه، وأحرق مرعته  
وهب ماله وفرق بين أبيه وأمه واغتصب ما سبجت أمه بيديها لأبيه  
من معاطف<sup>8</sup>

فأله رداً أهلك للي طرقتك أصبح أمك.. قبل الرجل

استوى الآن معطفه. وما زال يقطع ليون جدي

ومد اسلاحه لده لم يده لده لا يطر طويلا حس تدفع به  
إلى الساحة - ثم تودعه شهيداً - يقول بها « عربي<sup>9</sup> »

تلقفه عناناً بعد مولده ووهفته شهيداً حسنا سارا  
ترفع النفس يزوجها لمحمة وما تروء يهدي الروح جبارا

ولكنه لم يتقده شهيداً ويقفه لمحمة ويرحس فيها النفس لا  
عدنا لفته أمه معس الشهادة ولتصحيه ولحفاظ على الدم، فالأم ورا -  
كل هذه البطولات.. وهي صانعة الأبطال

ففي الأرض السلمية أمهات جفن النصر بالسبل القصار<sup>10</sup>  
فأتجن الصغار ولها شعري أبلغ فعلهم بعض الكمار؟

وزعم الصباغة الشربة في هديس اليبس غير أمهم يحملان معي

جبلًا حين أبرر دور الأنهار في أعمال الصخر التي تعوق فيها على  
من هم أكبر منهم.. وأقوى منه قول أحمد سالم باعطب<sup>(11)</sup>؛

سَجَلْنَ بِالْإِخْلَاصِ أَرْوَاحَ بَصَّةٍ تَزْهَو بِوَجْهِ حُرُوفِهَا عَلَيَّائِي  
وَتَسْجُنَ مِنْ خَصَلَاتِهِنَّ مَعَاطِفِي وَغَزَلْنَ مِنْ لَلَّاتِهِنَّ لَوَائِي

أرّوح قصّة ووجه الحروف جعلت عملهن في قصّة لا يحد  
ولا يهد به الوصف ولوح إلى الأثونة التي تصنع المجد والفخار على غير  
المعهد منها حين نسج معاطفه من حصّلات شعرهن وغزل نوّه من  
أفعال أبنائهن وغير بالمعاطف واللواء عن الاعتزاز والتلعب بأعمالهن،  
وتراجع الرجال

لقد حربت عدده من المقابلات مع أنهار مسطحات، فقد  
أولادهن برباطي بعدد وقد يمدود حارب يهدن من شجاعة  
والصبر والمجد في يد عن لاجل بانه لهن البات. وقد لا يفي  
أن يعثرهن حرب نظري في حساب به لكان من ندهن ولا سيما  
عنده لا روح لصفوه برباط برباط من لارب رنابيل لحر  
بالرصاص الأتم، وألح بها. عزى لذلك بقوله<sup>(12)</sup>

فَأَبْكُفْنِي الدَّمْعَا، وَالْبُغْيُ يُفْخِ وَأُمَاةٌ بِهَا لِحْجَابُورَةٌ لَا تُطْبِقُ  
تَرَى فِي الْوَالِدَاتِ شَدِيدَ حَزْنٍ وَتُكَلِّفُ لَا يَنْتَسِيهِ الْبَدِيلُ

وهي مقابلة تلغوية، وقعت امرأة عدت ولدها «مهيد» وعمره  
خمسة عشر ربيعاً برصاص العدو وهي تقول: موعدا الجنب ولدي  
وبسألها المذبح هل سمع أولادها الباطين من هدف الحجابة «مرد  
بكبرياء» وعمره كلا ولش سبق مهيد أخوه، فسأقدم الأخرى، هذا،  
للقدس، ودفاعاً عن سرى الرسول<sup>(13)</sup>؛



ويعرض عليّ الدكتور عبدالرحمن العشماوي دور الأم في تربية الشباب والباشئة، ورأب الصدع، وتسيّد العواصف إلى الخارج من خلال عرض درامي صاعد يحدّد فيه الحوار والمحدث النفسي ويؤجج بالحركة الدفعية، والموسيقى، وتتدفق العناصر المتقابلة والمتشابهة<sup>14</sup>

أيّ خذْ لَطَمْتُ لَهْلَى عَلَى جَفَةِ صَعْدٍ وَسَعْدٍ

وَلِدَاها كُفَلًا.. وَعَلَى الْأَرْضِ دُمَاءٌ.. وَدُمَاءٌ

وَعَلَى وَجْهِهِ يَا لَيْلَى عِلَامَاتُ اسْتِجَاءٍ

وَبِعَيْنَيْهِ دُمُوعٌ.. وَعَلَى ثُغْرَيْهِ مَشْرُوعُ نِفَاءٍ

وَلَدَايَ اقْتَتَلَا كَتَنُ قَدِ حُبَاتٍ رَشَاتِهِ لِلزَّوْجِ نَشِيدُ

أَمَلِي أَنْ يُكْمِلَ الرَّحْلَةَ.. سَعْدٌ وَسَعْدٌ

وَلَدَايَ، حَتَلًا - فِي اللَّيْلِ - رَشَاتُهُمَا وَلَدَايَ امْتِشَقًا سَهْلُهُمَا

سَيْفٌ نَمُوهُ نَاءٌ كَلَى صِلْبٍ سَعْدٍ

صَلْبٌ سَعْدٍ صَارَ شَمْلًا يَحْتَوِي صَوْلَ سَعْدٍ

تصور هذه المقطوعة لحظة الانسحاق عن ندي لأم والمفارقة لجليتها حين جتاحت العواصف الهوجاء أدن لأشقاء، ودوت في رؤوسهم رياح لعنة<sup>15</sup> وقتال العدو. وتكون السجدة من خلال هذه المعالفة لمصوبة ولصوتية التي يحتم الشاعر بها المشهد، مع لمحافظة على موقع الأسماء... كأن الجملة لم تنعسر إلا من خلال المصاحبة يوجب لانتباه لمسار الحركة الذهنية في التركيب:



يقوم التركيب على حركة تأظرية في تكرار سعد.. وتكرار سعيد.. وحركة نهائية من خلال المصائب سيف سعد - سيف سعيد - صخر سعد - صدر سعيد مع الحفاظ على قوة الموازن التي تؤدي المعنى نفسه - أي.. صار عمداً -

وتدري النسيعة من الأثني التي تغرس في الأرض الثياب، وفي القلوب ليقلعه وفي لرحال العريه سواء كانت أمأ أو أحتأ أو بتأ - به ثم المرأة

لالتفتاني وهي تعلمُ علتي صبراً أبي إن الزمانَ جهوم<sup>64</sup> لا تلقِ كُفك للعدا مستسلماً فالمرء للمجد الأثيل تخيم مير والمشاغل في يدك ضمنية واصفح وروها في خطاك تلوم

هد دور المرأة لمو بسى مبارك وموجهه برسى لطعن وتوقظ لآب وسببه لأحمد في وعلى نحو صالحو برده على لكاندين بدع لعره في لاء حبه لاسنة و سر حج ومن الجميل أن سطن هد حبه من بسا لاسه سحر سحر يدك عن بقطة المرأة في كل فترات العمر، وفي كل مراحل القتال.

وهي لفتة لا نجد لها عند شاعر آخر على هذا المستوى، ولا هد البحر، بعربها بعم الحكمة البصيلة « إن الزمان جهوم » فالمرء للمجد الأثيل يدبر « ليتحد المعانلون من هذه الحكيم تراساً يعمدون به في صركتهم معو التحرير.

وتظل المرأة عند العطوي مصدر الرعي والبيظة، وزمر الأرتبظ بالأرض، والإصرار على التحرير توقظ البحر من سباته، وتدعو لثوم إلى مباشرة الحياة، وتشير إلى نجمة النهر<sup>(17)</sup>.

النوم طال.. من قال إنَّ النومَ طال؟

هذا سؤالٌ.. يهذي به بعضُ الرجال

وهناك أسئلةٌ. وأسئلةٌ أخرى.. تهلي بها الرِّيحُ.. وتكرها النِّشْر

ستظلُّ أسئلةٌ تلال.. حتى يمتلئ القوم.. والفجر يزعجُ للفقاهي والحزون

وتعود سلمى بالشياه إلى التدوير.. وإلى التخوم

وتصوغُ بالشَّبابَةِ الصِّفَاءَ لِمَنَّا كالعمير.. يحكي مرارة أُمِّنا، ومساكننا

وتضوُّعُ منه يشائرُ الحلم الكبير.. كالفجر تسبُّهُ الطهور

تلقى سلمى هنا سلمى القسبي هناك. ويكون الدور واحداً

ولعابة مسركه من حبيب حبه سيب رضى خمين يربط العزم

بهذه لساب عرسه من نعي الحافظة نعي نعيه سلمى والشياه

والشبابه والعمير. إن صححوه فسيبنا سفيره عبيد من الوقع

المريض الحاسة شاحله لكن سعب من هذا لبحرا. انفس دق.

تدعو إلى لادن يعرف سب من كاسير سب لا ريب من به بشرى

غير أن السب غير سب هوسب سب دق. إن سب طال سب سب أن

يلوح له الأمل.. يجهده بعيد المدى. فيستحث خطا سلمى:

أوكه يا سلمى. متى تترجمي؟ ومتى على هذي الدُّجَّةِ تظهرين؟

رغم البرود، وعمية الصَّلات. والهزلات.. ورغم اتساعاتِ القَهْلِ..

ورغم القناعاتِ المرمجة الطَّوال، لأزالِ يحدوتنا الأمل.. لأزالِ يقتصنا العمل

وسلمى تتحول ها رماً لكل معالم السلام والمفاوصات لكن

فتبت كل المفاوصات، والمجاملات والقبل المصطنعة

وتظن المرأة في شعر لشعر، السعوديين معبرة عن لشباب

والطموح، لافته الأحبال إلى معنى المثابرة ولحمود رماً للاتفاصة.

يكن معانيها وسوح الشخصية والتمرد والحجارة ومن الشعراء من ينفذ القصيدة على هذا الرمز كما فعل عبدالله الخشرمي في قصيدته «مارلت عيناك حبيبة» وأحمد لصالح في أكثر من قصيدة، أو يجعلها مدخلا لقبائده يستلهم منها الحوار كما فعل المشموي في العديد من لقائده<sup>18</sup>.

## المحور الثاني: المرأة الضحية

صنعت معاهدة جيف الرابعة الصادرة عن الأمم المتحدة سنة 1949 على حماية النساء في وقت الحرب في ساحة مدني لسيوح ولأطفال والنساء وغير مدنيين وفي عام 1948 صممت جميع الأمم المتحدة لاحتلال خاص «حماية النساء والأطفال في حالات بطوارئ والمآزعات المسلحة»<sup>19</sup>.

وقد سن اللائحة في هذه المعاهدة قبل لا يحترق الكبر الهرم أو من لم يحترق. سمى «المرأة الأعمى» لتقديس من غطت لمعبادة أو للعلم والعمامة من لصماح والبراع والتجار - إذا لم يشتركوا في لقتال، ولم يعيشوا عليه، ولا معقر شاة ولا دابة ولا يقطع شجر، ولا يحرق ررع<sup>20</sup>، وقال مقبها، الإسلام يوقف القتال إذا وقع بين صفوف لقتالين من لا يجوز ضله، وكان هلاكه محققاً باستمرار القتال<sup>21</sup>.

ولأننا نحارب عدوا لا يعبأ بالقيم ولا يقيم رداً للأخلاق، يتفجر قلبه بالحق، ولبعص والكراهية، أعمدة لصلف والكبر والغرسة، فقد تعرضت المرأة الفلسطينية للتشريد والتعذيب والتحقيق والاعتداء على العرض والقتل، ولم يفرق اليهود في كل مراحل الصراع بين من يحمل لصلاح - وهو يدافع عن شرفه ووطنه - وبين شيخ فاني، وصبي لم يحتلم،

وامرأة ضعيفة وطالِب علم أو تلميذة مدرسة، بل وجه نيران مفاعله،  
ودعوات رشاشاته إلى كل المدنيين

كم إلى كم يعتدي الظالم، يقتال إعتصامات الحُكّاري، ثم لا يعدمُ عُذرا؟

أسألي كلّ قهقري.. فائق طعم الموت مرّاً

أسألي كلّ يتيم - هزّة الخنجر في صدر أبيه

أسألي كلّ فتاة.. موكبوا عنها ستار الطهر نسوا

أسألي دمع الفكالي.. واستغاثات الضحايا.. ودماءُ نعبتُ بالظلم خدوا

أسألي عن صولة الإنسان.. ما أقسى وأبشّرياً

قتل ردمر مطاردة على كل صعيد ورجح مكب بمرأة في  
هذا الظلم من حدّ سؤال ولعديّ زرعاً بعد أنس من روايتار  
طهرها، لأم من يفتت لحد أرا الحسدنا شديدين، جعل من  
الإلحاح على بصيرة - سألني - 4، مررت رسالة إليهم هذا للظلم  
وتأتي بعد (كل) لتعيد انتشار الآلام

شيعتُ تخضبُ بالدماء ومصلح يُنتقى وحام للظلمار يُهان<sup>23</sup>،  
وفتني يعلّب في السجون وغداة تُسبّس وطفيل دسّبه هتّان

هذه العادة التي تجمع بين الطفولة والأثرية على صممها، وقلة  
حيثها، وبراعتها لم تسلّم من إذاهم فتالوا من شرفها، واسهمرو  
كرامتها. ولذلك قرّت هي وأمثالها من وجه الظلم صفاً بالعرض والشرب،  
كالظبا، حين ترى الصائد المتربص بها.

والقصور الشّخّر أمست بلقعا والهنوز المورّ باتت في العرا<sup>24</sup>  
والصهايا ناعرات كمالظبا يتلاعنن أماماً وورا

وحين شجع الإرهابي الدعوي شارون - وكان زوراً للدفاع في الدولة العبرية - أعوانه على ركاب مجرورة حبر، وشابلا وكُنس في طرقات الحجيم لأعزل أكثر من ثلاثة آلاف جثة من جثث فلسطينيين، على مرأى ومسمع من دول العالم - والأمم المتحدة - ثم فشلت قضية محاكمة هـد السراح في بجبك بل تفت بلجيك صغوطاً لتعديل القانون الذي يسمح بحاكمته ويقتل احد لثدود اللبابير الذي في أيديهم مصاح لانهم الموجه لهذا الدعوي لسفاح وتصبح النساء في الحجيم بلا عدل والفتة بلا اس ولا أع والمرء بلا روج ولا بيت والآء بلا ولد ولا بيت نحس وطأة لظلم الذي يمارسه جيش الاحتلال ليعزل امرأة إلى يتيمة، أو أرمة، أو ثاكلة، أو تائحة، أو صائحة أو من بنات الليل

والمريلات الشاكلات حواسر لا من قهوج يوجدها أو تلطم<sup>24</sup>،  
السافرات وب ردن تكشعا لكث الهزل المريع المعيم  
القافرات من القمانف واللفي مثن الظباء تصبهن الأسهم  
عصت الدعوى عيونهن مجلجت بقلوبهن بما تكس وتكهن  
مطوين أصاء الضلوع على الجوى عيونهن بما طوين تترجم  
تمك هي لقيامة، والتبعث والشور، وهذا هو الهول والتمار  
والدهول لم يجدن تحت فيه السماء من يرشهن لهن، أو يرحم صعههن، أو  
يجبر مصابههن، أو يسح الدعوى لسايد أو يرفق بالقلوب الجريح.

وكان أهوال القيامة فرغت نظراتهن بما يروى ولجيم  
يشكين هن من متعب يهكهن هن من متعب فقلوبهن تكلج

وعصت أخبار الانتعاسة بما لحق المرأة الفلسطينية من تجير  
ومطاردة وسجيط في الدماء واعضاء على أعراض الحرير وهي



قلنا لامرأة المهاجرة.. إنا معها هلع..  
وإنا اغتالها الشراء و الفصحاء في التلوات  
محسنة بحسن صدرها بالقيم والأطفال

لأن ملست تأسينا مواسمها.. وإن ثقّلت كفاتنا من غنيمتها المهاجرة  
في هذه العصيدة الزان من الدمج.. والشوطيف، والانتفال عسى  
مساحت من لداكرة والتريح والتقاليد.. والمرأة تلعب كل ذلك وراءها  
فقد خرجت عن طورها انغدية.. متهود.. مادة لشعرا.. لتقترب بالحجر،  
ويجن في أماكنها.. تغلغل وتغلغل

ومن هذا البيت.. من دماء مشج.. حمد مران الذي  
أقرعه قتل امرءه.. بقتلها.. بقتلها.. بقتلها.. بقتلها.. بقتلها..  
لم العبد.. سحر.. سحر.. سحر.. سحر.. سحر.. سحر.. سحر.. سحر..  
حيه.. وميه..

كم مرضع صنت بأيديكم.. وكم جثث الشيوخ!

وكم الشهاب العصف مانر.. في عتير مجيكم.. ألتهم طير الشيوخ؟

لذ كنت أكره لهنكم.. حرق الحداثي والزهد

وكذلك أنكر لهنكم.. حرق المساجد والقصور

حتى رأيت الحرق في الإنسان!

هانت أيها الأوغاد في عيني.. الحداثي والتازل والقصور

يمتطي الشاعر من هذه التي تحمل معنى الكثير لشكر  
العمل، وتكرار العاقل والمفعول، وتحمل معنى الاستهزاء الذي يسخر  
العمل.. ويستطيع الصبح، ولم يجد بداً من مواجهته وحب رد، المقطعة  
والعبية، ليراجه عدوه بالحقيقة أيديكم سجنكم فيكم أيها



الأرغاد - إهم لا يقتلون فقط بل يحرقون لأحساد ، ونهون كل لمصائب  
والأحداث - فكله - تدمير - إبادة - قتل جماعي -

صورة الأم المرموع في معركة التحرير تشكّر ، بأشكال عديدة لدى  
الشعر - فقتل الأم قتل للمصبح عند قران وعبد لمشجوي الطفل  
لدي يسبح في ربه الصباغ - ويهدد عليه سف بته ، ويبحث عن أمه بين  
لأنقص تطفه الآلاء بصبح بالثورة - ويرر في مهدد بالتحرير

والمعتدون يهزّون الغد في ثوب السقيم

وقم الضحايا لا تنفي عن ذكر خالقي الكريم

طفل يدم على السرير ولا يراه الفجر لا في القراب

لم تنام بطفلا وتقوم تحث منه بين القاتلين

وتدله بجم الجناء يهمل أهدام الجن

أما هذا للعتسها وحشر وليس له خلق

نفي على جبل الصود أمام عاتحة الفراق

وقلي بأن الحق متصّر - وإن الله باق

كل فئات المجتمع تحمل هم القضية : الأم ترضع أولادها ليأتيها  
ولبيت تذكر أبها بالصبر والمرأة تحث زوجها على لقتل والطفل  
ينطلق في الصغر بالحكمه البالعه حتى يصبح الصمود جلاً حشوه المبتث  
ولعرائم تقف اللوحة عند مشهد الطفل الذي تجده أمه بين مقاص  
لأحدث ، ولا بدلهما عليه لا وقع لكيات ، وأدت لصحابا ، فيتج عن  
ذلك إصرار حديد يجري على لسان الطفل الرضيع ، ويتلفع يعبرات  
مقدمة موجبة ، يختم الشاعر بها المشهد : إن الحق متصّر ، وإن الله باق  
ويبق - لله المتفج - يبقى الحق - ويتصهر المظلوم.

المحور الثالث: الطفلة القتيل<sup>291</sup>

بماجي عيد الرحمن العشماوي ابنته الصغيرة (شذا) قيصفت ما  
يتعرض له نظائرها ولدااتها في الأرض المحتلة من قتل وتشريد وحرمان<sup>31</sup>  
يقولون

نحن نخشى.. حينما تلتسُ كفك الحجر

أن نرى في كفك الناعم خدنا أو أثر

كيف لو أبصرت طفلاً حين يرميه الجبان.. برصاصه وذئبان

كيف لو أبصرت طفلاً لم يلقَ هذا رأى ديباً طعماً للجان

لم يلقَ إلا الأسى المرء.. ولم يسمع سوى صوت الطعان

حتى طرح هذا العدد كالماتية المعدلات ظهر، لفتها في  
حرب شدد، ودنس في مباديها مع نقاب أسود لسي يعضها  
ليعتدي على ثدييها طفلاً سالت هذا الانسان بين يديه،  
فهو يقصد لكى يطرده عشوته رجاءه لئلا يفسد ويطارده  
الأطفال وتعض مراكز المعلومات والصحف، ووكالات لاسيا، بأعداء  
الصحايا، وتصفهم إلى مستويات حسب فئات الأعمار (أقل من 18  
سنة) ما بين 18-29، ما بين 29-30، ما بين 40-49، فوق الخمسين.

ويحكم هذا الاتجاه في الإحصاء بعدد الصحاب من غير منى على  
الصحية ذكراً وأنثى وقد يلعب سببه الأطفال في إحصائية بتدريج  
26 2002 صادرة عن مركز المعلومات الفلسطيني على الإنترنت<sup>31</sup>  
22 من لشهداء ومن الموضح أن تكون لغات الإسرائيليه مدّعت  
حدث شهداء أصابعين حصوصاً في محبة حبي وفي مدينة نابلس، ومنذ  
أربعين من الآن 23 1424 والمذابات الإسرائيلية فيه ذلك محببت رفع،

و لنطقة الحدودية فيها، ومخيم يها. وهنمت أحباء، بكاملها وشردت أهلها،  
وعاد من ماب تحت الأتقان، ومهد الشيوخ والأطفال والب.

ووزعنا كذا عليه. صايد الاثاث في هذا القصف لمشواتي أغنى  
بحكم رباط الساء والياب في البوب ومباها على التحفظ والسر

وقد ذكر المفكر اليهودي «يوري دافيس» في كتابه «لدراسة الفلسطينية» (الذي صدر 1990) في اثب. الانتفاضة الأولى أن جرائم الحرب الإسرائيلية شملت مثل الفلسطينيين غير المسلحين رجالاً، نساءً، وأطفالاً تحت سن (14) بمعدل شخص كل (24) ساعة. وفي حالة استعمال المعدلات السكّانية لبريطانيا يكون معدل القتل (900) شخص في كل شهر و(17) شخصاً في كل يوم.

وفي مثل هذه الأزمات، من المعتاد قتل المصلين في نصف  
الأول من عيد الأضحية يوم "ثلاثاء"، بعد صلاة الجمعة ويبدأ هذا لأهم  
أكثر من ١٥ شخصاً يومياً قد ذابوا البولوكريستو عاصمتي  
اليوم الذي لا يسهل على المستفيدين من عيد هذا المصطفى  
بمضي لتعبير عن حماقات الدم الجارية في الضفة والقطاع

وأصدرت الجمعية الإسرائيلية للدفاع عن حقوق الإنسان تقريرها السنوي لما بين يوليو 2001 ويوميو 2002 وذكرت فيه أن سببه المديني في العمليات الإسرائيلية والتحقيقات تعكس صورة مزرعة الموت، خصوصاً أن هناك سبباً وأطفالاً بين المديني الفلسطيني القتلى، وأورد التقرير حالة "م" وولدها وهي في الثالثة والرابعة من العمر استشهدوا في الخامس من أيار (مايو 2002) بتهريب اليهود الإسرائيلي.

وأصبح أعضاء سحط بالصاروخ لا بالعدو وبالعنف لا  
بالسلام وبالدون لا بالرحمة وتعمل على خلاف مصلحة الإنسان،  
وتعلن الحرب على ليشر بدل أن تعمار الأرض وتدعو إلى الإحسان والطفل

بشيء يستقبل بالكفى لا بالمحاصي. وبالعوض بدل أكف اقبالات،  
ويستظهر القصور بدل الأسرة والمهاد

ههنا الحضارات التي ترمم بالصاروخ وجه العالم الحر.<sup>34</sup>

هتينا هذه الحرب على جوهر الإنسان

صار الكفن الأبيض زي الخفاق في صحبه الكثرى على ثغر القربال  
سجل الأدب لسعودي حالات كثير من الأطفال الإناث اللواتي  
سقطن برصاص الأعداء يتعيطن يدمانهن دون رحمة لم يطر العدو  
للانقاذ الدولية ولا لطبيعة الأنوثة ولا لبراءة الطفولة وكانهم  
يتعمدون لقتل كل حذر فـ لا يجبر حساب راحياتها في  
مشاوي. وسقط على ١٥ لآل سيد

1 - وثائق اهتمام مجلس:

من فريده «كثير حادث» ياتصمه لغريبه، وهو يهود فرسلي  
وقصصهم حسن جرحوكن من فيه بن عبد رزاق نسلح في  
وجه والدها «عبدالرحيم» ثم اطلقوا الرصاص عليها أمام أمراء الأسرة بلا  
دب ولا جريرة، وهي لم تبلغ سنة عشر حولاً من العمر، ثم عادرو المثل.  
وهي ترقق بيمانها وتتلوى حتى لعظ أنعاسها وتعفر وجوها الصبح  
بالتراب رثاها عبد الرحمن العشماوي بوصف وقبور الجرمه<sup>٦٤</sup>

الليل... لا . لا تألوني عنده حين أتى كعبه الوجه في وقت المساء

لَكُمْ عَنْ أَحِبَّتِنَا الَّذِينَ مَضَوْا عَلَىٰ دَرْبِ الشَّهَادَةِ

عَمَّا رَأَتْ عُونَايَ... حِينَ تَمَطَّرْتُ أَفَاقُ قُرْبَتَا بَأْنَفَاسٍ وَاهْتِسَامٍ

لما تحوكت الدماء بهيرة.. ومضوحت بالمسك قيتنا الحزينة

ويُدّ «إبتسام» في فناء الفار ترقُّع ثوبٍ واليدُ المجاهد  
هي لحظةٌ مرتّت تصدّتِ المواقفُ في ملأها والمشاهد  
يمسّت يدٌ.. وجري دمٌ.. ويكفي أبهى.. حزناً وأطقتِ المواقف

يهدد البداية العارحة يبدأ الشاعر القصة الليل ساعة لكية  
والإحلال إلى لراحة والاستسلام إلى السوء لكن الأناعي يدهم في  
القيس والثاب موصول في الظلام ومفاجى عفى حين غفله ولا ترحم  
قويلاً ولا صغيلاً ويعرض لشاعر غلب صوراً إلى الحق جمال يتسام من  
دل القتل والتعبير وإهانة، موجهها معمر بالشري وهداياها أطيقت فلا  
تري، وشعرها غارق في الدماء يرسم خارطة الأسى العرب

ماذا أرى؟ وجه إبتسام! ذلك الوجه المصغر بالشري

أهداياها تلك التي انطبقت لما عادت ترى

شعر «إبتسام» ذلك الشعر الموجّ موي خارطة الدماء

شعر «إبتسام» أم خيوط من ذهب

تقعد من أشعة شمس الوليدة، تستحث خطاً لعرب

شعر «إبتسام» أم خيوط النار. تسجّ للأسى العربي أنوار الذهب

أسئلة تنهش بالحيرة والذهول.. كأن الشاعر يسمع أصواتاً متعددة  
من داخله فيجلبه هذا ويعكسه ذلك وكأنما تداول سمع المرء أعمه العشر  
كما يقول أبو الطيب

## 2 - رثاء الطفلة هدى:

وهي طفلة صغيرة لم يكمل العام الأول من عمرها. أصابها رصاص  
العذر في حدى هجانه على معسكرات للاجئين المركب متسراً بظلام الليل

« فيحرق برذنه بالرصاص ، ويذهب صمده بالمدافع ، ويصيب بأسلحه  
اصغير ولكبير الرجل والمرأة ويسري الأطفال من سرّة لأحلام ، ويسلمهم  
لأنبياء الموت ومن الطبيعي أن تكون أكثر صحاباء في هذه الهجمات من  
الأطفال . وهكذا نصب الطفلة البريئة هدًى محبها وهي تبحث عن ثدي  
أمها أو تتلمس صدرها الحنون . فما يذهب قتلت ، أثار مقتل هذه الطفلة  
شاعراً من مكة هو لشريف عبد الله بن صالح مرثاها بقصيدة عسرانها «  
ذبحها « استهلها برسم معالم الطفولة البريئة<sup>361</sup> :

خَفَّتْ الفؤادُ تَوَيْناً ما ذُنُبُها فَعَلَّتْ هُدًى ؟  
ما ذُنُبُها وهى السى لم تَنُرْ ما مَعَى الرقى  
ما اكملتُ عاماً ولا حَفَّتْ أَسْلُها المدا  
أَيُّ المَدْرُ بِقَتْلِها لَعَنُ المَدْرُ عَلَى المَدْرِ

وهي يهيف جمال شاعره تهنئ به البشريه فطبه لأن لظلم  
يعتليها ، ساءت ب حر كاسه لا تعرف للعمر حبه في مرجه أعلى  
بكتير من مجرد « لاء » ثدي غير به لاغير رلدن لايسى اكثر من  
عمل ما لا يحل ، از الدب عموما ، واكثر من المعنى لدي يجري على  
النسبة الناس في الصعائر والعقائد ، ليس فعده مما يطبق عليه قوله  
معالي «فكأننا قتل الناس جميعاً» (المائدة 32) وذا كانوا يقتلوا  
بقتل من يقدمون الحجارة أو يحملون الحقايب الملعنة ويحترمون  
لأحرمة النسف . فما ذهب هذه الطفلة البريئة التي لا تعرف سوى ثدي  
أمها

إنه ليسى الحب ، والمقدد الديني على بشريه فطاطية وقدر هذه الأمة  
ن بدود أعداء الله وأعداء البشريه ولهذا يحتم قصيده بقوله

فَوَاشَعَاتُ جَمْرِهِنا فَاغْصَمُ زَادَ شَدِّداً

إما المضمون لأمره فتضيح أمتنا شتى  
أو أن تصير صفوة صفوة لنا  
وإذا كانت القصيدة تسم بالسطح والانبساط، ونفسر إلى  
التكثيف المعنى، والإثارة النفسية.. والصور، فقد جاءت بروح طفولية  
تذكر بمحادثة الأطفال ومساكنهم كان لشاعر بناحي هدى. ويتبسط  
معها لفهمه وتعبه.

### 3 - رثاء الطفلة إيمان حجو:

عرضت الصحف ووكالات الأنباء صورها، والرماس الأثم يفتقر  
جسده في كثر من سوسج. وقد سمحت بانها رمدت لها شرايين  
الأشلاك منحت ستر لأحمر، وبعضها يوصف ندم. بعضها يقبس  
الصعوط، بعضها يرتب غلبه كنه. سكة تصلات وعكس لأطباء  
على معالجتها ولكن بلا جدوى

خطى حادثها باهتمام كبير من الشعراء لا يفوقه إلا اهتمامهم  
بمحدثه محمد نوره لفرعه رعد سهره لأربعة أسبوعها عمى  
ظهر الحياة منذ لجلاء شاهد على وحشة هذا العدو وصراته، بصر ذلك  
بها، عري فيقول<sup>37</sup>

مبارك في حق الهرايا وصوتيه فوا للهرايا كم تقاسي وكم تعثر  
تمزق والأحشاء شهيد لمحيثت عوى العين هل تفضي للهلك أم تعفر  
فيا ليري قارح المطش مهنة سيمفو بأمر قد أعففت له غدن  
وبدت الطفلة البرينة من خلال صور الإعلام مألوفة بمعانف العلى

شربت صبرتها، وشدح رأسها، وعرفت أوصالها، وكم يحمل هذا جسد  
لعن أمام شظايا الصاروخ لتفجر؟ بقول الشعاري<sup>38</sup>.

أَبِيسَا إِيْمَانُ بِأَوَاحِلِهِ قَبْلَ أَنْ تُكْمِلَ سُبُلَهَا الْعُرُوجَ  
أَتَتْ كَالشَّمْسِ الَّتِي غَوَّيَهَا لَيْلُهَا قَبْلَ بِهَائِلَاتِ الصُّبُوحِ  
أَطْلُكُوا تَحْرُوكَ صَارُوحاً فَمَا خِجْنُ الْقَصْفِ مِنَ الطُّفْلِ الرَّدِيحِ  
لَمْ تَسْمَعْ لَهَا عِدْدَ هَدِ الْعَازِي لِتَشْرِي رَمَاعَةَ الْحَلِيبِ وَلَا حِفَاظَةَ  
الْإِحْرَاجِ، فَحَقَّتْ مَوَكِبُ الشَّهَادَةِ، وَهِيَ سَتَهْلُ الْحَيَاةَ، وَدَعَتْ الْوُجُودَ وَهِيَ  
بَذرة صفيرة، يقول عبداللّه السالم من الدلم<sup>(39)</sup>:

بِالْأَمْسِ قَدْ كَانَتْ هُنَاكَ يَضُفُّهَا الصَّنَدُ الْخَنُونُ  
تَسْرُكُو لِرَضْعَةٍ أَقْبَاهَا تُمَسِّي تَهْلُلُهَا الْجَمِينُ  
وَالْمَسْرُومَ بِسَاتَتْ مَبَاهِلُهَا ذَكَرَتِي تَمُزُّهَا السُّبُوتُ

أما صانع الشعر في هذه المأساة لا يسهل لقطعته الرصيفة  
ما يورث لعداوة وبروحه للقدرة وغيب أسرار جهده بصحية،  
ويؤمن بعباد، فهو حفاص مستغيب أميد من الشهد واستمعو  
من شلاله عينه عصبان يظن برحمن ويرزع بجمع في حبه لعدو،  
وتعلن عداوته ويرفع لبيعه خسرع يسمر لاحجر يستدعه أظفار  
تشب في حق العدو، وأسد ينهش جده وقوة تثار للشهد،، وسبطل  
الوطن حياً طامناً غلغله السماء الذكية<sup>(40)</sup>:

رَحِلْتُ وَالْوَطَنُ الْمَحْرُوقُ عَاصِفُهُ وَلِلْحِجَارَةِ أَظْفَارُ وَأَسْنَانُ  
مَا أَحْرَقَ الْقَصْفُ عَصْفُوراً عَلَى فَنَرٍ إِلَّا تَنَامَتْ مِنَ الْأَحْلَاءِ أَغْصَانُ  
لَا مَحْرَقُ الْفَاذَغَاتِ السَّوْدُ مَحْتَرَقاً بِحَشْقِهِ، قَلْبُهُ نَسْرُوتُ وَيَتِهْرَانُ

وستبقى إيمان وغبرها من قبلوا عداواً وظلماً، أو دلفرا عن  
أوطانهم غيره ومجده، حيا، في قلب الوطن، وفي ذاكرة التاريخ، وفي عقل  
الأمة، يحتلظ صوره بآشجار الزيتون لجبارت، ومر فلسطين وزعم السلام،



وتظن وجوههم من فوق الأنصى تذكرها بهرويته وإسلامه، وبما لمينون  
أعداؤهم الأذعيا».

ما متّ مات الرجالُ البورُ ما نطقوا ولا امتطى صهوة الموتِ قمرمانُ  
نفاك من ورق الزيتون منهيرٌ ومن صباه نوق القدس عقان  
الميتون «حالات» ملققة تارحها كله زيف، وطلانُ

وعين الشاعر استجيا « من العباس والجول الذي اغتري الأمة،  
فقصرت في لداع عن (يماز) وأمثالها، فعطى قلبه غط، كثيف من  
الحيا، ولا يتحد، وكثبان الرمال، فالأرض بعد فيها الظلم، ويستطيل  
للوي على الضعيف.

يماز حاولت أن أفاك مبتهجا علي من حلل لأبطال تيجان  
لكن وجهي حرس ولدان نظى وقرن ظهري من لسانه كتمان  
والكون كوقان: مقتول وقاتلة والأرض مصقان مسجون وسجان

ويجد قصيدته يفتحه من اعتماد صور بعبارة، جريئة، تكشف بعد  
رويته للأحداث، بعبارة جريئة، رسم عريف، بعد عن سر، ما الت  
ليه، ويطلب من «إيمان» أن لا يعجبها لعضب على المحبة، وأن تبقى على  
علائق نفوس، وتدعو لمن يهاون في حقها، أو قصر في الدفاع عنها  
بالعزة

لكن للثني يا «إيمان» مغفرة وللمصحين زلات وغفران

ومن هذه المعاني أيضاً يسبح باناعمة قصيدته في رثاء هذه الطفلة  
التي له بها بكأس حبة حين عالجها كأس العاء بالأيدي الأثمة، للطفة  
بدما، لبشرية، لكن شلاء هذه الطفلة مشورت الصمود، وتلد لأمن  
وتصنع العزيمة، فيقول<sup>(41)</sup>:

ما زال في قلبنا المجروح إيمانٌ  
وسوف يولد في أضلاعها أملٌ  
وسوف تروق إذ تروى بأدمعها  
حداشقُ القلم الأني وتزدانُ

ويشتقي عادل باساعة مع الزهراني في روح قصيدته وفي كثير من  
المعاني لأن موضوعهما واحد، وربما نظر أحدهما للآخر.

أما عبد الله السالم فيسرد ليهود أن هذه الدماء الركيبة لن تنضب  
هنا، ولن تنسى دون عذاب، وسينصدى الخبر من بناء الأمة لبأحد  
بشار الشهداء والأبرياء، وسيأتي هذا اليوم فسر الأجل ثم طل، يقول:

لا.. لمن تهون، ولن تهون  
لجمر السمومة قادمٌ لكتكُم تستمعون

### المحور الرابع: الفتاة الشهيد

لم يحدف امرء فلسطينيه عن نرحل في به مرحله من مر حل  
النضال، بألكه في نعل ر سحاب مقابيل ر من لاجبار، أو  
توريع الدجيرة، أو حمل الطعام والماء، وفي ذاكرة الشعب الفلسطيني  
العديد من هذه الأحياء والجديد في الحركة لأجيرة مشاركة القتات من  
س 19-16 في العمليات الانتشهادية سيجة عمده بكافز العرص  
والإمكانات بين شعب أقرل وجيش يستعمل منه كل ما أقرزته له الحرب  
من طائرات الألبانسي وأب (16) ومروحيات عمودية، وصواريخ وديابات  
ورشاشات، حتى ليصورج لمريسة في عرص البحر، مع احصار  
والاغتيالات، وصرب المدن والتجمعات السكانية الفلسطينية، وزيادة  
المحبت مع ما في لأرض الفلسطينية من كشافة تعد من على نسب  
الكشافة السكانية في العالم، يقول رشيد بهاري<sup>431</sup>:

يخرجُ الأطفالُ.. من نائلةِ الوقتِ الطيقة . ينجفونَ أنماضهُ المطر..  
ويقولونَ كلاماً هامشياً . ماتَ من بهرى الظلام.. ماتَ من بهرى الظلام  
فعلى الزنحونِ أن يرفعَ رأسه . وعلى الشيطانِ أن يأكلَ نفسه..

تعبّر لعصب في قلوب العصابات كما تعبّر في أعصاب لعتبان،  
وشاركت العناء أحابا في حب الاستشهاد، وصرب المثل للمرأة المدافعة  
عن الوطن<sup>(44)</sup>.

أي أنقى طلعت في موسم القردة؟

كفي تكمن من واحة كلّ الزحولات لراجل

علقت تاريخها في طوق الكوفية الشهباء

وانقضت على الماضي غلظات صواهل

وقد ساء المسعى أحمد على كعوبه من قهقهة منكزه (1405)، بدور  
العتاة الديمقراطية في طريقه ريسر كيه مع صواب في لصحيه،  
وحمل السلاح حتى يجد نعمة غصه ذب سرمدت صواب في حقه<sup>(45)</sup>

برودن هتله يا صغيرتي . هناك . في زحمة الشجن المعق في الصدور

في عودة القاتل القصور.. حاملاً ذراعه الوحيدة.. ويندبه تظالها الصفر

أراك يا صغيرتي في لحظة اللعال . في عيونهم . قمارين صفها الرهيب.

تشعلين فتلة الشجاعة المعبأة.. في جوق الرصاص والمفرقات

وكان أن نبت يا صغيرتي.. نبت في صدورهم عواصج.. عواصج

وكتت يا صغيرتي.. مساحة جديدة للاعتال

وكثيراً ما صدقت قراءة الشعر السعودي للمخيا المستور من

الأحداث، في ضوء المؤشرات التالية، والإرهاصات المعبرة عن هذا الخميب  
وهامو لشاعر في ظل الشبح المعتق في لصدور يرى أن لفتيات  
الصعيرات هن آخر ما في حبه النصال، وأنهن سيشتعن في وجه العدو  
نيران المقاومة.. ويصبحن في حلقه شوكاً دائماً؛

لم يبق خيار.. تبقى أحزمة البارود<sup>(46)</sup>

لثقب الحربة.. بهلى القدس.. ويرثى غصن الزيتون.. على أكتاف الذكر

لم يبق خيار.. لولوا للعالم.. ستموت لثعبا

لكن لا يوجد شيء بالمجان.. في أحزمة البارود ستأخذ نصف الجلادين

ويرسل حمد فبيع نعالج حمد يفتن لبار لسات، الذي  
يغير عن حماد دامة يهووس صرحفه الاستكسار سيات لتي مرت  
بها<sup>(47)</sup>؛

أطفال بيت القدس يمتصون للأحباء أروسة برائحة الجهاد نطيباً

يمتصون للوطن المناضل.. ثورة.. ودماء.. وعزماً.. وونه الشهب

إن ما شاهدته الفتيات من ظلم مجسّد.. كانه صخرة سيريف أو  
بار جهنم يقع على أمهاتهن وأخواتهن دفنهن إلى استرحاض لروح  
يذل عمن ذلك أن أكثر الشهيديت سبقهن في الشهادة أحرّة وأخوات  
قتلهم اليهود شيلة أو مواجهة.

واحر عملية فدائية وقعت في أول أكتوبر 2003 قامت بها حمادي  
جرادات. قتل اليهود آحاهما وحطّبتها قبل شهر من العمليه مايت لا أن  
تأخذ بشأهم وأن تمنح بهما، بعد كان حجر الانتماء حاتر لخطوبة  
وكان الوطن هتّى الروجية.

هو الجبّر الفلسطيني.. سيّد وقتنا هذا



ويكتب الرصاص على الصدور لبعده قصيده المتفارقة لا قصيده المتعة والعزل لقد أصبح المرأة مهمة بأمر التحرير، مشعولة بالعدل ولم بعد مشعلها مطالب الرمة والطيب كم هو الشأن في كل لعصور والأزمان<sup>(49)</sup>.

لله در شهيدات يذلن صبا فابن من يذلهن الحسن مقلدا  
وأبن مسهن فعل الغنيمات إذا تارّج المسلك في الأعطاف فوكرا  
بالشهيدة إة تهديقه مشعلها لعل من ناره من يُشعل النارا  
فتيات يذلن الحياة رغبة وهي أشد ما يكون المرء إقبالا على  
الحياة في مرحلة تلك وسبب رغبة الحسن يكمل : د شعل  
سواهن بادره : عطر سطل يدم جراح، ورائحة لمارد : سطر من  
ينقط المشعي ويكمل المشراي.

سبب محبة : حساسي بأمر : مشاركة المرأة الفلسطينية في  
العمليات لاستشهاديه، وعدم مصحفيه ذلك يحفظ محيطاً في  
الصراع، موكده : بمر من سجد صغوية في تعرف على النساء اللاتي  
يهيئ أنفسهن لهذه العمليات.

وكانت قصة فلسطينية تستعد لشعبيرة عبوة ناسفة في محطة  
الحفلات في تل أبيب، فانكشف أمرها : فد آثار الرعب في قلوب  
الإسرائيليين<sup>(50)</sup>.

وسمعا في الأحبار أن سلطات الاحتلال بنت فتاة فلسطينية من  
لصعة إلى لقطاع لاتهامهم بإها بمساعدة أجبها الشهيد في الممبة  
وداع راديو لس في أكتوبر 2002 أن جهات أمنية أبلغت السلطة الوطنية  
باعتزام فتاة فلسطينية من رام الله القيام بعملية استشهادية، وأن السلطة

بحسب عسلها مدة أسبوع . ولم تعثر عليها يقول إبراهيم العوران من  
لقصير

وغير تفرسُ الأعمدة للأند . تحطُّ بالجهاد سلاسلُ الفضة

غراسُ لينة الأرواح . جناها الموتُ للهاجرين كذاً أحر

في هذه الصلابة في المواجهة . والنعينة بين الشباب والشابات قد  
أعدت لتوارى لسبي بين الطرفين مع قدر السلاح والامكانات والظروب  
أول مرة في تاريخ الصراع الذي امتد نحو قرن تدفع إسرائيل فتوة  
الحساب على هذا المستوى . وإن كان ما تفعله أضعاف ذلك.

ثم تسألين عن المدحج بالبطولة من يكون؟<sup>51</sup>

ينقض كالإعصار بهواً بالهواجر والحصون

لا تسألين أنما الشهيد أضعني الزمن الحزين

وجرح . نراة في هذا أحوال . جعته نساء . وأسراة هت محصية  
مبهمة . لم تبالوهم . إنها كل امرأة تهين العروسة للشهادة . وتدعو  
أولادها ويناتها للتصحية

والجميل أن الأهل يستقبلون أباهم الشهيد ، بالفرح والاحتياج  
ويقدمون في العراء . الحظوي يدل المهدود لمرء . وقد سمعت مديلة مع والد  
لشهيد سعيد الحوثيري في إذاعة لندن وكان لرجل في منتهى التعاسك  
ولفرح . ونفى أن يقضي أولاده النعنة بحجم ينسرب به سعيد يقول  
القصبي في وثاء آيات الأخرس<sup>(52)</sup> :

يشهد الله ألتكم شهداء . يشهد الأمهات والأولياء

ميتكم كمي تَعَزُّ كلمة ربي في نوح أعزها الإسراء

انتحرتما نحن الذين انتحرتما بحياة . أمواتها الأحياء

وامتد جبل شهيدان في الأفق شامخاً في السماء متصل  
لحنايات مشرق النصاب . من دلال المغربي إلى هادي جردان  
تتعدد الأسماء والقصص واحدة فكل واحدة فصل من لرويه، وبيت من  
القصيدة، لدواعٍ واحدة ولوسائل متشابهة والأعمار متفردة  
وساختار ثلاثاً منها للتعريف بهن شعراً.

## 1 - دلال المغربي:

من لرعبيل الأول من الشهداء قامت بعملية استشهادية في  
حدثي الموقع كان عمره عشرين عاماً "أولت في جرحي مجل  
بطلتها سائر مني من حس نعد دي ريس دي نطق لأدبي  
وصف عميدنا بأنه مدونه لا يقوى عليها الكثيرون من مرهون وسنهل  
القصيدة بقوله<sup>(٩٣)</sup>.

البطولات استلواها من دلال وارقصوها فوق أعناق الرجال  
شادة ما عرقت طعم الكرى لا يلوق الشوم ذوداء عضال  
مطلع بتدفق بمواطف الشاعر ويشير انتباه المتلقي ويمثل واجبه  
و مقدمة جيدة للقصيدة يلخص مضمونها على نهج الطريقة لكتبة في  
علم ليس وقد كشف ما يعتل في نفس الشهيدة من قلق وبحث  
أسباب إقامها على الشهادة:

ما أصاب الأهل قد أزلها من بلاد وتكاليم وإستلال  
فمضت لتقار لا قنمها طعنات السيف أوحذ الثمال  
ثم يصف فعلها في الهدوء

لننت أعدائنا ما جهلوا وأرتهم كيف عكس الاحتلال



ويرسم صورتها بعد الشهادة.

جُنِبْتُ لِقَى النَّفْسِ وَاحِدَةً بِهَدِيَّةٍ يَوْمَ النَّزَالِ  
رَأَيْتُ جَمْعَهَا الْفَضْلُ وَقَدْ طَرَحَتْ لِرُحَاً مَحَاطاً بِالْجَلَالِ

ويعرض فكرة تساؤلها أكثر الذين رثوا الشهداء . هي تمنعهم بالجسمان والأثوة التي لو أرادت لاستغنت بها عن هذا المصير.. وعاشت عيشة رحيمة.

يَا كَلْبَاباً لِمَ أَرَادَتْ هَيْشَةً كُلُّهَا زَهْرٌ لِعَاشَتْ فِي الْغُصَايِلِ  
ضَرَبَتْ عَنْ ذَاتِ حُفْحُحٍ وَغَدَتْ مِثْلًا لِلْفُخْرِ بَلْ خَيْرٌ مِثَالِ

والقصيدة كما ترى ناعية مدح حة سفل من بكر، لي فكرة حتى تصل إلى نهاية . . . من عليها بعد ذلك الموضع غوي من الهمس ونصير نصح في «عشر الأهل» ما في الغيل حمر مثلاً» كما ظهرت في المخطط شعري من «عصاف السيف» حد لصال وقد طرحت إحداه. جندلت . . يوم النزال».

## 2 - سناء المحبلي:

تمش لجبل لأوسط من الاستشهاديات فحُزرت عجرة سبعة بين حمود العدر فاصابتهم بحسارة كبيرة، وكان لاستشهادها صدى كبير في الاعلام ولصحافه. ولم يتجاوز عمرها ستة عشر عاماً يتردد سمها في دواوين الشعراء.. وقد وثاها جميع عرب يقصيدة تتكون من (45) بيتاً، عنوانها، «أهنة التاريخ» تتميز ببسبه مركبية قوية ويدعو شعوري مباشر، والفعال وطني قوي واتهمار موسيقي ممدود مع بعدد لإصابات على الواقع ولدواعم والشواهد والصور يعتنجها بقوله



علمينا كيف نحمي أرضنا من حمى الشرق لأقصى المغرب  
علمينا كيف نحمي حثنا من يد الظالم، والمختصم  
علمينا ما جهلنا إتنا لو عرفنا حثنا لم نعلم

وبعكس تكرار الفعل «علمنا» ثم مجيء الاستفهام بعده شدة  
اعجاب الشاعر بهذا العمل وتعظيمه لهذا الصنيع ويبدو القصيدة  
بها، محكماً، قوة السجع، راحة بالعواطف يندفق فيها شعور من  
الحمس والتأييد وعواطف مكيونة وجد الشاعر في عمل هذه الفتاة  
فرصة للبوح بها وإن احتاحت إلى شيء من ترتيب الأفكار لعل شدة  
الانفعال كانت صعبة فيه

### 3 - آيات الأخرى:

من محرم مدحمة التي هي بيت من البيت بيت الذي  
يضم دارس أبو تيمه، وسوس زوي - دريس، وهبة ذرايمه وهادي  
جراواته، والبقيع - بي ربه كبير من شعر كان يعرف ستة عشر  
ربيعاً، ولكنه على قصره ملي. بالآلاف الهواريد التي تصبب أهلها،  
وآلاف لقابيل التي حصدت ثومها، وتعلمت من الجشت كمشاترة في  
لشوارع، والمدارل لمهذمة على أصحابها معى لتصحبه وحسب لوطس  
والتمسك بالأرض حتى هابها الموت، فاحتضرت القضية هي كلمة  
واحدة<sup>(55)</sup>

واتلفت «آيات» تغال. وكوليتها تخصر البعد الفلسطيني في غارطة الكرن

ونجلو طفلة كاملة الوعي. على جبهتها قامت قيامات المشاعل

عمرها ستة وعشر من سنين.. وألوف من يوريد.. وجبل من فتاهل

وواحتَ تنظّمُ الشارعَ عقداً.. خطّطه الأرضُ.. وحيأتْ لآلِيه المنازلَ  
صفّقْ الموتُ لها عماً رأى من روعةِ الجمرَةِ  
واهتزّتْ من الإعجابِ روحُ الأرضِ.. فارتاحَ للنقى  
هل كانتِ الأرضُ تدّاجيها؟.. وهل كانتِ يدُ الموتِ تهمالها؟

يتملّع المصنّ بالمعجيب المجاري، والانبياح المعوي، والشفافية  
الخيالية إذا صبح لتعبير، ويضع من المواد المألوفة والكلمات المتداولة  
صوراً مصبغة نصوص في التصديق والإدماج ويأثر مصنفها بالإعجاب،  
فليست القصيدة قبيحة رثاء.. بل قصيدة قارص حقق النصر، واقتحم  
مستقع الحرب دار حروب معجبة من حربه.. بعد بصور غزوي  
القصصية آيات هروساً مملوكة، يقطر الحسن من عبيها<sup>161</sup>

قلّ لأبيات يا هروس المصنوي كلّ صحن لمقلّصيك الفناء  
وهذه «هروس» هي من صحن صحنه نامة معى الرجولة وتتصدى  
للمعتدين وتتلذذ بمخاللة الموت الذي يفرّ منه الكبار

حينَ يخفي الفحولُ صفوةً قومي تتصدى للمجرم الحسناء  
تلثمُ الموتَ وهي تضحكُ بشراً ومن الموتِ يهربُ الزعماءُ  
ما أجمل أن يأتي لثم الموت.. وتقبل لغير بعد وصفها بالهروس،  
فقد وصفت بهذا «الروح السعيد» واثرت على كل رواج، في الوقت الذي  
يطلب فيه لكبار الحياة، ويتنافسون من أجلها.. ويلتقي القصصى عبد الله  
الفرسي في قوله<sup>162</sup>:

إن البهرة استأثروا منّا الرجال.. استغفروا منّا الجهال

ويرد القصصى على من زعموا أن هذا العمل لا يدخل في مفهوم

اشهدة، ويجازون لأعداء في تسميه «انتحار» لشيط العرتم وصرف لهم.

فعمت بأبها الجسان وحمّت وتلفتك فاعلم الزفرا  
حين يدعو الجهاد لا استغناء الفتاوى يوم الجهاد، الدماء

وقد نشرت القصيدة في الصفحة الأولى من جريدة الحبة فأثارت  
سجة في لوسط الإعلامي والسياسي وأثارت عني الشاعر بهود  
برطانيا وكان موقف الشاعر مسماً بالصلاية والمجرة، وصديق الانساء  
لقد كتب شهادتها ميلاداً لها ولأمة، أصاح العجر في ليلها لدامس،  
وفتحت باب العجر برقت عني نكس لمسكي في عذاب من مشاعر  
لنخوة والإبها، وما تملع العقيدة في محترك القتال

هذا الشاعر: عادل باتاعة يتأخي الشهيدة قائلاً<sup>58</sup>

من سنا عيبك من روح صعيد بهتلي صحر وتشتال قصيد  
من شظايا جرحك الشاؤل في أرحب شعرف أمرار العقيدة  
من دم لند صانع الأرض هوى يشهد التاريخ ميلاد الشهيدة  
أنت يا آيات لمن مفره في زمان أقصد الظل لشهيدة

هكذا بفعل عشق الأرض يسكب الروح لتعجز مع تراب الوطن  
فتنبه شجرة الباربع وتندفق قصائد الرثاء بمعاني المدح، وتموج معها  
رائحة التحرير.

## الخاتمة:

تصح فيما سبق اهتمام الشعراء في المملكة بجانب مهم من القصيدة

الفلسطينية ألا وهو المرأة المستعمدة. وهو موضوع ربما لا ينبغي له كثير من الناس فقد عسى شعر الغزل بالمرأة. ووصف محاسنها.. أما أن تكون امرأة مقاندة أو استشهادية فهذا باب يسجل التقرد.

ورأيت في محاور البحث الأربعة كيف اعكس هذا الشعر بالمرأة الفلسطينية التي ملّقت ولدها حب لوطن مع الحليب الذي رضعه. وأغاني لمهد التي سبدها ثم تقدمه للوطن وهي راضيه باسمه ثم ما كان هذه المرأة في ظل الصف والوحشية والإرهاب الإسرائيلي من التشريد، والتعذيب، والاعتداء على العرض، وقتل الأب، والزوج والأخ، والأبى ولم يرحم هذه الأداة العسكرية الضعيفة المرأة حتى عذبت تكون طفلة حكم وجبيلة لا تحدر سبور لا من غير نصف نحيب صفات القبايل وخصائص الأعداء. بل عني ذلك كله مدح هو بك. وهدي، وإيمان حجير

هو عظم مدني دتم البناء لفلسطينية. هي من هتتبن لعمر أن يقوم بالأعمال الاستثنائية ثم تدرج عن الأمن. تملن رنمعدت، وعينها من ثلاث احربت هي دلال المعري من المحدثين. وبات الأخرى.

وقد أبدع الشعراء، لمحموديون في التماسك مع هذه لظواهر، وواكبوا الأحداث بوعي وطني. وحسن في أسأل الله أن يسجدوا قريباً بشائر النصر والعودة المظفرة



- 20) انظر من مقدمة نقى (138/139-180) ت/ د/ عبدالله التركي ود/ الجبور. دار هجر للذاكرة 1410
- 21) د/ عبد الرحمن عزام / الرسالة، بحالة هي (139)، دار الشروق 1399-5
- 22) حسين عريب: الأعمال الكاملة 48-1
- 23) سنان، 208/1
- 24) سنان، 241-1
- 25) علي حضران القفري من أدباء الطائف المعاصرين ص 55،
- 26) مجلة لمرآة ع (73)، ص (106)،
- 27) أحمد الخطيب: هوان الانتفاضة، لصحة علي العمري ص (286-287)،
- 28) ديوانه دماء الشج 64، نادي جدة الأدبي 1419
- 29) غزل نصر بنس شعر يسري به ... ولله
- 30) ديوانه ... كيد حسب من 33، دار غزل مكتب الرياض 41
- 31) www.psychology.com
- 32) مجلة سعودية 1، رقم 2، ص 3،
- 33) صحيفة المدينة بتاريخ 1423/5/7
- 34) جاسم الصبيح: ديوانه الحبيب لأبيجدية ص 145
- 35) ديوانه يا ساكنه لقب ص (99)،
- 36) المدينة/ ملحق لأبيجد، 1423/5/7
- 37) ديوانه لو المصطفى والرياح ص (231)
- 38) ديوانه نقى أنت ص (115)، كنية الميكان، الرياض 1424
- 39) صحيفة الرياض 1422/3/2
- 40) قصيدته عصفورة أروح، مقطوعة بحث بها للباحث
- 41) قصيدته: إياي ورقة من شعر الأجران، مقطوعة بحث بها للباحث
- 42) نازع سويل في لفظة تقتيل



- 44) جاسم الصنيع. ديوانه. حبيب لأجدة من (1331،
  - 45) من أدب - الطائفة المعاصرة من 33-34
  - 46) د / صالح الزهراني قصيدة - شعب لله المختار، معطوفة
  - 47) ديوانه عبدالله بن جني فهدا نزل من (83) دار العلوم الرياض 1418
  - 48) أحمد سالم بالعربي. وباعها ب معطوفة
  - 49) د / بهي ، عزي. ديوانه. قو العصف والرياح من (28،
  - 50) مجلة استقبال غ (1321) وجب 1422
  - 51) أحمد سالم بالعربي. ديوانه أنساب الطيور من (32)، المثلث 1418
  - 52) إنترنت كالمساق
  - 53) هي القرني من أدب - الطائفة المعاصرة من 1931،
  - 54) لأجدة - جاسم - 7
  - 55) جاسم - حبيب - أجدة من 1351
  - 56) قصيدة - بيت الله
- Page 3/10
- 57) مجلة نمرود ج (14) من (14)
  - 58) قصيدته - شعبه - حبيب - حبيب - معطوفة

\* \* \*

قد لا أقول جديداً. إذا قلت: إن الإبداع الشعري الحديث لا يهتم فيه الذات معالماً السكون والهدوء، فالقصيدة تردت على تركيب البيت الشعري وتفاعيله الذي كان يحدد مسكها منذ البيت الأول.

والصور ترمي من هنا وهناك من الليل إلى البحر إلى الرصيف، إلى الجوع، إلى موند المشرق، ومن لسك إلى عطش الرعب، إلى المجور، إلى ابتلال لحس الإنساني، ومع ذلك فإن هذه الذات التي تراها في هذا التعبير يهد سكوناً يحدد مسك في هذا عصف ربحته في ريشها، في معارضة بعض من حد طرفها. سلباً مع طرفها لأن هو الطرف الذي استقر به نظرنا، يمثل في القيد الشعري المذهب الذي يعرف لنا في إلا نادراً.

مع أن النظر إلى معارضة في طرفها، عصف يماثل على معالجة الشئ، لا يعبر، مع عدم الانسجام من حكمة سلب الجسد الإنساني في السلب، رأس حمر شفه لا ب وحلود الهويات ولذلك عن لي من خلال هذا المطلق نشف مع لمر وشعرها، في مشهدنا لمعل، وهي تحاور لم شئنا في عالم قصيدتها في الوقت الذي تعصف فيه عن شئنا العالم الذي تجسج إليه وتجلى هذه لفارقة في مستويات عدة

- الكتابة الشعرية هي إرادة الانتماء ومعرفة الشكل
- الكتابة الشعرية هي التواصل والبعد عن الآخر.
- الكتابة الشعرية هي ابتكلاء مشاعر الذات وشئنا في عالم لقصيدة
- الكتابة الشعرية هي المكتوب وبين المقروء.

## إرادة الالتام وبشرة الشكل:

حين تجد الذات الشاعرة، الفضائل تعصف بها يمياً وشمالاً،  
وحس الشعر تدعوها للكتابة فإنها تقطع صافة بين ذلك لهاجس الذي  
بدأت به. وبين ذلك الانحطاط على صفحة الكتابة ذلك لبد. كان من  
خيوط ستر من من ها وهناك. كان لتسجيل وجع. أو غرد. أو حاله وهج.  
أو حاله تعبر عن بين هذا وذاك لسجي. إلى قصائد الكتاب الذي يجمع  
شباب هذا العصف. نمر لولو بفشار. (بجدة الصفحت 133، 134،

ما أننا

امتطي زمن القهر

وخولي موشومة بالصبر

الموج انت أصابعي

ينغدغ صمتي

أمام بحر يصطخب

برجع ووجدة

أقف وأطراف خولي مهللة

كشيري.. كحلبي

خولي.. عطش

وملوحة البحر

ترشح بها الأجواء

وتتنفس عبرها

جراح جهادي القسبة



طي الصعائقب

أخنيك

بين الستائر

تحت الجدار

أهمل عليك ازدهاء المزايا

لوجه الفجار

أرويك بالموت

أفصاك من رثة الموت

أنحر صررك

لأفكده مختلطاً بالدماء

فنهالندسراً في دججه أفسراً. تراءد فيه ظهر ذلك: الألف، بالصير  
في «أمحروث» تسمى أمة: «أما» شكل من الحثالة يسقط فيه هد  
السر ونسقط منه الرغبة في طه ثم الحد أن كثيراً من كلمات  
تستقل بسطر شعري مما هي برغبة وهي محذوب: «سر» ويريد أن مطلوبه  
تأتي لكتبه لتشظي هد السر في أسطر الكتابة قبل تشظيه في أعولم  
التي تشير إليها الكتابة الشعرية.

### التواصل والهد عن الآخر:

حي تعدد الكلمات شتات الذباب، وتسكن على الورق، فهي تريد  
الكلام الحديث مع الآخر ليوح بتشظي الذات يريد الالتئام في هد  
لتواصل، لكن المفارقة لشي تحملها هذه الرحلة، كما تتجلى في نص لمرء  
في مشهدنا الشعري، تتطور في هد اليعد الذي تهجم به الكلمات عن

التواصل . فلا تواصل مع مخاطب إلا وهو يحمل بعدد عن آخرين يرغب  
من هذا الخطاب. ولا كلمات حوزية إلا وهي مبعثرة على شتات القوي  
والثوثر. تقول سلوى حميس (مثل قمر على تيته 33).

أقلخني نائلة

حقهاقة

عجربة

أقلت على بنفسية وقتها

ولا تسمي

بربر متي

ولي فيهم تسب

واسمح بـ تحميد بكلمة لأوس هـ قدسي، من حذاء أس لبعد إلى  
لرمي إلى لندب سحر لكلمات بعد . لك سمحلة فذ' سلاسي لمواد .  
هذهمة بحرية مستنطرة هذه لتسمية مستلحة لي لبربر هذا لقول  
حركة الصعر يدي لأحب به كتاب من هـ قدسي هـ . ولا تسمي هـ وهـ  
لمجد الكتابة الشعرية بسكن القلق، والصعر والرغبة في لبعد، فلا  
تواصل مع المخاطب، ومع لمتلقي إلا بهذه الرغبة المدفوعة في التجدد القذوف  
والعياب

وعند ثريا الصبيضي نرى استجابة الفات للتواصل تقول إلى دم في  
لسؤال ففي نص بعنوان هـ الظأ هـ تقول هـ عبور القفار قرادي- 35 هـ.

حين يمتد شوقك في الأرض

طراً عبقاً

يترققطرة ماء

وعدن الرجوه تعوه طهرأ

يقلصها الصمت والانتظا .

أنسال عني .؟

فأعني هذا في السؤال؟

ليستع لص على ما طلب لتواصل بالسؤال . السابع من ثلاثي  
وانقطاع . وهو لشعبية . فيكون الحوار سؤالاً مفتوحاً على اسم  
والانفصال . تقول . ص (35)

وها نحن في المقترب

نظماً جماً .. وظلاً

تبعاعد أرضاً .. صماء

وبجسنا الانفصال

لندبر لداث سلاسية في عياب سواحن . صبيحة مع قبودها .  
تقول (ص 36)

وأبقى هنا في شعوب الظلال

نورسة مكينة الجانحين

روح تهيم مع الأفق

يحسبها التبد لا تنطق

ويكون سؤال الآخر . حوار المتجسد في لأب . لدى أشجن صدي  
حاله من حالات استكفاء المساء بين السؤال وبين الجواب . تلك المسافة  
التي تعدو دافعاً حقيقياً . ويعدو لإجابة معها مسامير الجدار الذي يصح  
للحشيش مكانه . حسب الحاجة إليه . تقول (للعلم رائحة المطر 79)

وكان أبي

إذا ما جتته انتظرت على أخفابه البهضاء

أستلعي

فراح يذقها في الماء

لا أثر لها

لا الماء يشرها

ولا صدأ المطارق يحفني بطنيتها المبحوح

فترى الرغبة في التواصل عبر البوح، عبر الأسئلة، والبحث عن الجواب، لا يحسن بد من بسطتي بل هي تريد ذلك لشغلي سعة، وهوة، وسطر. حتى تنتهي من بسطتي في الاستسلام لمحلة الصبوت. تقول بعد أن تردلو الأسئلة (ص 80)

تفقد دقة عرفها

وكثر من بلادة أهرقي البلهاء وجه القاع

بسطت عماشي السوداء

ورعت أدق في شفتي

يعلمني ابتلاع الطين

لذلك جاءت رغبة الخروج إلى التواصل، إلى البوح، مسيجة بسياج حد المسار، مشظية في لطايف بين الخشب وصمت المرأة، وفي السرد لذي جاءت به لعباءة، وفي الشموخ لسي لم تسفد مسهب الأسئلة وأصبحت الذات تتربى على دق هذا المسار

استكناه مشاعر الذات وشتاتها في عالم القصيدة:



محاوّل الكتابة الشعرية، إن تحكي، إن تسي، إن تتوجع... إن تصدر  
من ذت تترو، تحاور ما أمامها، تكاشف بحولها لكن ما يسميقي  
من هذا وما يظل مثاراً للذم في تكوين القصيدة، هو مسيح الشكوى،  
ومثار الصجر، فكأن رجمة الداب في المصيدة هي رجمة النشطي إلى  
النشطي، ورجحه لصمت إلى الكلال، ورحله لسر إلى لغري، ولربما كان  
لستر والصمت حالة من الصلح مع نشطي الداب، وكان لشعر هو  
كشف الحزن، ونطق الصمت. تقول لولو بثمان (أهجرة الصمت 216،

أتلوي

أن هذه الوجع

لم تعد بلسماً

فوجعي اليوم

مستنكر ومرلوني

كلما أوتته لي دفنك أكثر

استفاق مشرداً أكثر

تأبشي أن الهوج بالوجع وجع وأن طلب الدفء والقرب يقول إلى  
تشره وتفرق

يسول النشطي إلى تشظ لأن إزاده الالتئام من المحاطب، ومن  
لمحاطب متشظية في المسوح، والأمان، والواقع وتأتي  
الذات لشدة في القصيدة متأهبة على الصمت، سابعة في مضاء  
الانطلاق.. تقول لولو أيضاً (وجد لم يره أحد - 42).

كفاني بهراً

مكبلاً بالشواطي

كفاني حراً

على سرّ الكلام

ضجر الصمت مني

ضجرت الشوارع الخالية

من رجح الخطى الهاربة

وحده الحارس

لم يضجّره همي

وفي لحظة من حقد - نغمس بدون قصد - من سرّ عذري التي  
تتوّلج فيها إشراج من تشظي لأشعة مع البوح ، حبس بكرم النهاية  
تشظي الذات بضياح طريقها ، تقول أيضاً ص (43)

ذات جرح

غاب الحارس

ذات فرح

رقد القمر

لي همي

ذات خوف

أضحت أنا

الطريق إلى

ولعل لقارئ لا تعيب عنه دلالات تشظي الحاله في كلمات وخفّات  
يتقاسمها: (الجرح، الفرخ، الخوف)

ونجمن لطيفة فاري هذه المسألة من إرسال الوجع إلى منتهى  
مقصده عن الاعتقال، والتمرد، بقول «هدبل العشب والمطر ص 36»

هذا الصباح

أبحث عن غرابي يوارى سواة الآتي

فلا أهر شهر أفق غادرت الشمس

لا أرى غير النعشة المسيرة في الوجوه

التي ألفت حيم البركان

تفتالي

تؤنسي

لكن سوف نرى هذه الرحلة المتدفقة من نظري نرى المتربة  
إلى شطبه حيا، الانصاح هو هيئة لأه، جو، تكشف لنا أن  
رغبة وسوز من علاين سر هذا لتسعى شعث وتغير، يزول بها  
الكلام من ليد، كما يشي سفود الحوار، يوسعها مادة - لأن الكلام  
مع الآخر يرحل بقوة، يرضى من، أخرى مرتبه لاكاره هو  
اسد لذي لا يفتح مسدد حوار، ولا يسحب لاستصراحت لشكوى  
بل إن ذلك قد يتعاود لدى المعادل الذي نمر إليه في الليل أو الشعر، هي  
من بصيران «ليلاً أو كشاعر» نغزل سلوى حميس «مثل مصر على نينه  
ص 61»:

لماذا أكتبك وأنت ناه

أتناخك

لم

تسغك

في قلعة دقري؟

صبيحة

تزوج بغضرة كلساتها المنهركة

وأحبك وأحبك

أبها الليل

وكم كنت لا تعرفني».

ليكون للكلام بعد لسول عن التواصل مع هذا الليل عند كتابته  
عن تمسحه مغللاً بهذه الأعين مغللاً عن سواه لاجدٍ لأحياء  
مؤكدة على عدم معرفته وعسى ذلك يفصل المرء عن مرء لى حتى  
للصاحبه، ورقيقة لسهر الليل، وتمتعه لهدوته تقول (ص 62)

لماذا أكتب

وأنت هنا

لا تعرفني

حين أودعني منك لا تصرايح

تصغيره بلهجة النساء الخوالي؟

ويبلغ حد النشطي مداء حين يكون، حتى مع الرغبة في التواصل  
مع الآخر، ومجاورة المومع، واستعارة طريقه، ولغته، وفعله، حيث تكسر  
الكاتبه الشعرية عن الاتصال، والنشطي، مثلما يتضح في هذا المقطع،  
لساوي أيضاً (ص 76):

ماذا لو كان الرجل

الخنفس

شوكة شوق في الرئة

مترجماً بقاء غيمة

وتأهت جسماً

مكسراً من نار؟

لأن يظل فارغاً وأنشطر؟

وترب تريا العريض أن لوصول إلى لفعية احترق وساقط

فهي التي تقول (عبد القفار فزادي ص 45):

بضمتنا زمن ليلكي

بهرج أحلامنا في الزحام

محموريا في احتراق الحروف

يلبونا في سطو الكلام

أنساق بين نقاط الحروف

كأوراق صليفاة في الرياح

أمزق كل الكلمات

أجتاح كل القميد

ألمس كل الجراح

ورغمي كل هذه اللعبة العسيفة، الجائرة بالشكوى، الصاحبة بالألم،

الراعية في لاتعاصي من بهرجة الحرف، ووصف للكلمات. إلى النشطي

والبلاتشي الذي استعص عليه، ذلك لنشطي الذي يصح في المسافة بين

قولها (ص 46):

أجبتك أحمل أشلاء صميتي

وأصنأ صوتي

وقولها: (ص 46).

لهل حآن ميعاد موتي؟

وآن آوان السر؟

أو في المسافة بين قولها (46):

خلت أن الطريق إلينا تصبه الأمتيات

وقولها (ص 47)

فكيف إذن تتراجع..؟

كل لحكايا قديمة .

ملاحمًا لتجرده هنا

لتظهر هنا في انكسار المرايا

وجره لثيمة

تتناثر..

أقدامتنا تتراجع

يجرحها الشوك

توجعنا المخطوات الألفية

وعبد هدي لدعم تجد هذه المسافة من لشطي إلى لكايمة إلى

لشطي، تقول: (الظل إلى أعلى ص 25):

واهتز أبعصاء من شرق دمي / شرقاً مطلقاً

بالليل باللائحس - فوق ضبابه قلبي  
ويا قلبي.. كم استأثرت من حبيب فأعطيت  
الحنان غملاً، تنوء منه أظفار وحيث إليه  
أسئلة فتوتها ثلاثت قبلك.

ولعل المتأمل يرى حالة النور بين الشروق والانطفاء، ذلك الذي راى  
على الدت ثم يتول ذلك إلى خطاب القدم فيفتح لنور على وسعه  
متجدد أظفراً، أسنبة، فتوء ومالها إلى التلاشي في حنين القلم  
وحينه

ولعل عابده يطبقه في أنفسهم، تحتضن وحسب هذه مسافة بين  
الرغبة في سوح سحر، والكتابة بين الشظي في نعدب استلاشي  
حيث قلبه ما كتب غملاً أن في كفى مناسخ بعد به 'مروءة المساء'  
الصعب 46، 288

### بين المكتوب والمقروء:

لا أريد الخوض في تفاصيل شظي الكتابة الشعرية في مساهمة بين  
المكتوب وبين المقروء، والخوض في مسألة شظي لدلالة بين الكاتب وبين  
متنبيه بذلك أمر مجاله الدرس النظري، ولكن سقفها على أن من  
شعور الكتابة بالأجواء العربية ليس تدخل إليها حين يرادها الشعر،  
وروده في البوح عن دنياها، فينول بها ذلك إلى العربية والشتات بسبب  
من تعجز الدلالة الذي تحدته اللغة قهده لولو يقشاش بقول «أجيدية  
الصمت ص 216»:

أعرف أن اللغة

لقد تخونني

وأن صدري

لقد يتشقق في ليلة دوتي

ولعل لدق برى المساواة بين التشظي في دلالة اللغة، والتشظي في انفلاق الصدر

وحين قصص الكاتبة في كتابة النص، تظل سطورها بين لثبات والسعي، بين نبوح والانعلاق، فأشجان هدي تقول «للدلم راحة المطر ص 11».

يا جارة لودي واني كنت قد برأت جيب الكف من سقم الكلام، وأفتت والفجر احتمالات معلقة على كتب الظلام

فكيف حركة بعد، بعد الكلام، لتعلق صحيفه غير معلقة في خروج صر سدير فنيدي على الجهد هيب لميلاد، وهيب نشتات ليظل ما ادوب أن سقمه أن بهبه لكلاء عرقاً ماء الخسرة يقول، ان لشعر، لكلاء البعد مثل المطر الذي يواحه الهدب تقول (ص 11):

وجنائل المطر الصغيرة كلما

رقصت على القيمان جد لها الظمال

ليستل ذلك من المطر إلى تعالي إلى صرحنها حين تقول (ص 11)

أخوف شول حاتم بالهاب

أن قطمت من أطرافه طرفاً غما

ليظل هدب العين مستجدي المضاجع حين أصرخ

ويا جارة الوادي» دريت

قلبتني



## لم أدر ما

إن حضور الكفمة، وتعلق الكاتبة بها، حين تبدأ لإنشاء لذي هو  
 للكتابة. أي الحضور للكفمة من دائرة العنصر، والتفكير إلى التسجيل لا  
 يعرف النعاهي مع التشظي الذي أردت لخلاص منه فما ر يدخل في  
 عالم هدوء و بداخل مكينة في مثل (يا جارة لوادي درياء) لا  
 مفاجأ بعد أن فوجئت أن هذه المداخلة قبيحة وشكوى؛

## فلهنتي

## لم أدر ما

وفي نصي: لهذا تدعى بـ «درة» لفتن في أعلى  
 ص 18 19 - بعد هذا النص لابد من ما يصحح بين ضرورية  
 تقوى (في نصي) لا في (أرضي الفرع) لا في (في نصي) فمادة  
 يحدث؟

## والصداقة الأخرى... ألوة برعشة هي

## أعزالي

لتكون الحشيدة، وليكون العراء، ولتكون الفرجة على السجين،

(أخشي على فراغها للفري

ويلفتني... ليكون نافذة عليّ

أهكي على أركانها)

لتكون خاتمة النص-

ثم أهواها الكتابة

ثم أهواني

و.. أ

هـ

و

ي

.. كل ما بي ريشة

لقد رعى الصب هذا المشطى. مشطى الصب مع الكسابة ومع

للالة

## مراجع الإحالات

- أحيان محمد عبيد، **سحلم وثقفة مصر** دار الفدى - دمشق، الطبعة الأولى سنة 1998م.

- **سحلم وثقفة مصر** دار الفدى - دمشق، الطبعة الأولى سنة 1998م.

- **سحلم وثقفة مصر** دار الفدى - دمشق، الطبعة الأولى سنة 1998م.

- الطبعة الأولى

● **سحلم وثقفة مصر** دار الفدى - دمشق، الطبعة الأولى سنة 1998م.

● **سحلم وثقفة مصر** دار الفدى، الطبعة الأولى، سنة 2001م.

- **سحلم وثقفة مصر**

● **سحلم وثقفة مصر** دار الفدى، 1415هـ، 1995م.

● **سحلم وثقفة مصر** دار الفدى، 1423هـ - 2002م.

- **سحلم وثقفة مصر**

الظل إلى أعلى دار الفدى، الطبعة الأولى 1413هـ.

\*\*\*

المعاني الروحية للكلمات باب من المعرفة لا تكشف حقيقته عن أسرارها لكل أحد، ولا يشعر بلقمة الولوج إلى عالمه كل من يهيم في أودية المعاجم وشعاب الدلالة الطويلة، إنه أمر قد يحسه أو يشعر به أحد ولا يحسن الحديث عنه، ولست أدري لماذا أنذكر الآن مقولة أوجسطين، وقد سنل عن مسألة دقيقة فقال: «ي أعرف جيداً ولكن بشرط ألا يسألني عنها أحد»<sup>(١)</sup>.

وهكذا شكره مكان مدني حقه حوله في عدي ساريه وتفعل في سويد لبك كى سلم وسلم في وحدان حمارة لاسلامية عبر تاريخها طويلا مكة مكة أ ب لقي أنب ب ب ر ه ب - عليه السلام ربه أكن في قه و. قير ب ر ع لكة احسن بيت الإسلام ومعهده ماسبق دعوه جهاد عبر التاريخ ومعهده الله بالخصايه على نحو ما استقر في كلمة عبدالمطلب بن هاشم ب ر ب لال ولمبيت رب بعصيه ب ر ه ه ه ب ليه لافعه و ر يظ ب ب عو ظ ب يقوم لشمعه خصوصيه روحيه حتى صبح لأم المؤمنين عائشه رضي الله عنها - أن تقول: «بي لم ر السعاه بكان أقرب إلى الأرض منها بمكة»<sup>(٢)</sup>. وجاءت إليه الثمرات وعلى وجه التحديد من مدينته لطائف المجاورة التي ريعت هي الأخرى بالجوهر وبارب في ركاب هذا العالم إلى الأعمى فقد ذكر أن الطائف سميت بذلك لأنها كانت جبل كاس قطعة من الشمامه متطعمها جبرين ثم طاف بها حول البيت ثم وضعها على جبل عروان<sup>(٣)</sup>. وقد المسرى لروحي الذي سرى في لطائف في شاعة لغرم مهيب كان بعيداً عن اليعني العيني يعنى يعدي الروح التي تأبى أن تخص مسائل لدين للمسلط لعلمي أو المنطق العقلي في كثير من الأمور والآفات

والبحت عن الروحي في الحياة. أحد المحاذير الإنشائية ذلك ما ان الكورث الكونية ولطيفية والبشرية هائلة التي الحمد لمي تصيح فيه حاجة الناس إلى المقدسات حاجة حتمية. ومهما يحتلظ الوجود بالعقل في صنع المقدسات وينويها فإن الفعل الروحي للمقدس هو فعل مادي بصباً. ومن لأمر الواردة من بعض المقدسات نحتاج على إمكانات روحية أو شبه روحية تبعاً لطبيعتها<sup>51</sup>.

رحيم مرتبط مكة بالقرى المجاورة كالطائف والمدينة فإنها تمتنع على أنوار لمرب لشي قامت بالقرب منها. عكاظ ومجعه ودر الجدر. مشتم تمتنع أودتها من الشعر على دي العقير بالمدينة ووادي وج بالطائف وحسنهما سمر على سمر. كثير بحمد لعين وحمامة بعض روح من حبيب عبد بالمثل جليله فأعاده بها من مكة في صورة لها، وليس فكرة من ذلك سوى دلالة الروحية

حور حرائر ما حوصص بسيرة كظلمها. هككة هسبدهن حرام

وإذا كانت شخصه مكة هي حياء القلب والمثل العبد من مسرود الروحي اندي صبح معه ن بوصف بذكره يمكن نسطر إلى شي. من قيم القوم وهم يرتدون باز العبد بمكة قديماً. وعلى وجه التحديد بوقد يمس قرب الحشرات. ويسادي مساد على رؤوس الأشهاد هذه غفيرة فلان. وفضلاً بما بذلك من اثر بإعلان العبرة في مكان وزمان يحصر فيها خلق كثير فإن لمسى الروحي مرتبط يكون هذا المكان - مسى - موضع رحيم فيه الشياطين لقد رحيموا العادر بالار في مسى. وهذا يكشف لماذا كانت لعلاقة وثيقة بين الجمر والجرد والرحم في تكوين العوي<sup>52</sup>

أما حبال مكة تيمير وحبل المور وحبل ثور من تاريخها لتقدم المرتبط بالشموخ والكبرياء والصمود هذا تائر بالدين الجديد، كانت أعرب

تردد (شرق ثبير كيما معبر) بالإعارة عارب جي صبح غار حرا - وغار ثور  
للمجتمع ثقافة جعلتهما في صلالة روحية تتقدم على جبل ثبير

والمسافة بين غار حرا - وغار ثور ليست بعيدة، وحتى يلتقي العار  
بالحارب في المسجد نهض ثقافته لكهف في بريح الأديان وتحضر انوطينه  
ولشكل لهدسي معاً، بل «ان سعاده الصلاة عند المسك المفروشة على  
الأرض ولموجه نحو القبلة لإيمانه الصلاة شكلها مكاناً مستقلاً ومحصراً  
للعبادة»<sup>7</sup>، وعندما يأخذ لظروف حول البيت صورة الدائرة بعصده صفوف  
المصلين لندثرة التي لا تكون إلا في المسجد تحرم دون سواء، وحتى يتجنى  
لهجرة شعباً بين موضع وموضع يحصر الحبيبي الصفا والمودة مسورتها،  
وحين يتورى سراب في صحر - ساعيل يهتف بحشد - مثلاً في  
رحمه على مسرى - ناس مرموي بعصدي يتصيح عند مكان مستهل مرموي  
منه القوم على مسرى - حتى يطفئ هذا النمر لاسب دعره الحقيقة  
والثقل بالطاعة والمثل - في هجائهم

أما لاصاحي الحبيبي لاسب دلف لى مكد الشاعر لصوت، ومع  
ذلك فإنها تأتي مسرعة راقصة

حلفت برب الرقصات إلى متى زلف القطا يلقطن بطن مهب<sup>8</sup>،  
ويقول (الأخطل) الشاعر النمراني:

إنني حلفت برب الرقصات وما أضحي بمكة من حبيب وأستار  
وبالهدايا إذا اصمرت ملازمها في يوم ذبح وتشريف وتنهار<sup>9</sup>،

ولعلنا نسترجع صورة الأبل في متى وهي تتسابق وتتراحم كل  
واحدة تريد أن تكون قبل الثانية، والبي محمد - صلى الله عليه وسلم -  
يتحررها واحدة واحدة حتى تحر منها ثلاثاً وستين بنية.

وهذا الحيوان الذي يسمى في مواكب الطاعة يلتقي بالخرسان الذي

يقف ويتنح عن السير في مواكب المعصية على نحو ما استقر في قصة لعين، ولساده رأسه بين من يهدف إلى هذه البيت ومن يهدف إلى يئانه بالعبادة. يطلق من تاريخ الحماة حتى كان مع بيضة عدد يارب لعن ليكون رمزاً للسلام ولأس في الحرم حول الكعبة المقدسة في حين يبقى طير الأبايل يحمل المعنى الوجداني المقابل.

وفي ديوانه «طيور أبايل» يقف إبراهيم اللالي عند موضوع ستود من قصة الأسر والمعراج ابتداءً. له يشير إلى مكة المكرمة ولا إلى بيت المقدس والانطلاق إلى السماء وإنما تنقل بين أمور المعراج والبراق والنبوة والمور «لدحي والعلم والجهل، وأحد تتعاضل مع هذه لعواله في سره» حينئذ من سبانه من سوح وجوداً وروحياً يمكن تلمس مظاهره في مثل قوله.

فني المكان، فلا مكان لمن جلا  
سور الإله له الصبيرة والبهير  
أما الرمان، فلا رمان لمن عملا  
فوق لهلاء، فلا مصا، ولا سحر<sup>10</sup>

و. طيور أبايل وهي تزل من لأعنى في صورتها التي سقرت في لشافة الإسلامية بـ «سرف» مكان حيث يحرب حذر موعده لعيل لتلاحي طول القوم الديس عادوا بالخير إلى أهلهم منه بعد ذلك المكان يحمل قيمته التاريخية والمعراجية في ظل ملك الواقعة. لقد في المكان هذا ودان في سواد. مشعا كان لانطلاق من لأسفل إلى الأعلى وبوسطة ليران تتحا للأشككة على بعضها لأنها معاً سوف تفتح على السماء، ومن أرض هي واد غير ذي روع تطلق الرحلة لصل إلى مكان ليس بالأرض ولكن به سدة المسهى. إن حقيقة المكان الديسي في قصيدة الأسر والمعراج في ديوان «طيور أبايل» لا تفصل عن هذا الالتباس، في حين يسهل الحماة في تأنيث المكان الديسي من الوادي حيث أبيض الحرم إلى الجبل حيث وصعت الحماة بيضها على مدخل الغار.

وتبدو صورة الجبل عند (بها - عزي) في قصيدته الموسومة بسيرة  
لهوى إلى بيت الحراء والتي يمكن النظر إليها من خلال هذا المقطع

يا غزاهي وأنت تشعاق مثلي في مدار الشواهد الماضيات  
عند بنا أعصرأ ودهورأ تتجلى أحداثها المبهرات  
فترى مكة توهج نورأ ذي شعاع بأجبل صامتات  
ما اكتست زرعها ولا سال ماء غير عطف السحاب بالقطرات  
وصوت الجبال يهني بشارت جليل الحوادث القادمة  
وقوى الصدى يهني إلها بنبال لأبرر اللامعات

إلى أن يقول

ويشاء الرحمن يوماً جديداً حانقاً ساطقاً بألم اللغات  
فلذا النور والحق مستطهر من حراء إلى جميع الجهات  
ما جهال لها مع النور شأن غور هذا الذي هنا عرفات  
والنهبي المسهر فيه وجهين يشكاته من السموات  
وكتاب القرآن يعلو على القوم بأيات ربه التنيرات<sup>(1)</sup>

وهذه المنظومة الطويلة لشاعرنا ذات طابع فكري واقعي فالشاعر  
يستنهج تاريخ السيرة ويحاول إعادة صياغته نظماً وينابيع حركة لدعوة بين  
مكة ولدينه لمسورة، فإذا كانت مكة قد ودعت الظلام فإن المدينة يمار  
نراها والبدن الذي يصيء هو بدر جديد:

طلح البدن رغم أنف الطفافة وإذا يشررب يستار ثراها  
إن العيم لروحية لكامة في الجامد ممتلاً في الجبل هي قيم

مستمدة من التاريخ حيث ربط جبل حرا - بتعيد الرسول - صلى الله عليه وسلم - فيه وبرزل لوجي عليه هالك وسطرب كتب السيرة حياة هذ الجبل وهو تاريخ يفسح على روحانية الجبل الجماد في تاريخ السيرة والأنبياء:

﴿ها جمال أوبي معه...﴾ (10/34).

﴿سأري إلى جبل يعصني...﴾ (23/11).

﴿وسفرنا مع داود الجبال يسبحن﴾ (79/21).

﴿ثم اجعل على كل جبل منهن جزءاً...﴾ (260/2).

﴿فلما جعلنا ربه لجبل جعله دكاً وحر موسى صمقاً﴾ (141).

والطامة بر، حمة تسمى بحصص الجبل في نوحه بدسي تجعل نظر إليه في ظلي مجموعة من الآيات فهي ذات حركة حية  
﴿وترى الجبال تحمبها حامدة وهي غمر من اسطاف﴾ (91: 9)،  
وبن إد لا تدرك ذلك فإسا لا تدرك حقيقتها لوجدانه

﴿لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله﴾

هذا فيما يخص الخشوع أما العصب فيبدو حين دعو له ولأ

﴿تكاد السموات ينفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هدأ﴾ (90: 19).

وهي كذلك أبت من الأمانة حين عرست عليها ﴿فأبجأ أن يعصنها﴾

وهكذا فإن الصفات الماطقية للجبل في الدين الاسلامي تبص معنى الجماد المطلق على مستوى البنية العميقة لحقيقة الوجود ولدعوه في حين يسمى المسوى المسطح الذي يعطى معه البشر ومن منطلق لبعث عن الدليل لوصح والشاهد الخاص بدكي حقيقة العيب وتحكم قوى العالم



الأخر فيه، ولهذا حاج قبضة «**هواد غير ذي نور**» والجبل التي لا باب ولا شجر فيها كادئة وشواهد تحكم طبيعته العقل ليشرى في مرحلة نشأة الدعوة، ولكل رمى آياته وعلاماته

هكذا يمكن النظر إلى جبل حراء عند شعراء الجزيرة العربية بعد لإسلاء على انه ستاج لهذه لشدة لدية، وهذه المرجعية عن الجبل في قصص الأنبياء وما يتصل بأمور الكهف واحصاه للصعالي الروحية التي يصر في الأعين حيث قصة أصحاب الكهف في القرآن الكريم ثم قصة نبي محمد صلى الله عليه وسلم في غار حراء وغار ثور، ويمكن في هذا لسائر النظر إلى قصيدة الشاعر (أحمد العربي) وهو ساجي جبل حراء حيث يقول

هذا العجائز تأملوا **صفحاته** **سفر الخلود** ومعه **الآثار**  
في كل سطر من سطور **صفحة** **عبر تفيض بأروع الأسرار**  
ومواقف لم يشهد **التاريخ** **من** **من** **حالاتها** في أسجد لأعصار  
هذا حراء سائره **يجيبكم** **قلعه** **سفر من الأسفار**  
واستلهموه **مواقف الوعي التي** **شع الهدى منها على الأقطار**<sup>12</sup>

أما الشاعر (أحمد محمد جمال) فإنه وقع بنأمل غار ثور لدى احتفى فيه لرسول صلى الله عليه وسلم عن كفار فريش حينما أروا قده

لهمست الأحساب **تسرى ولم** **تراود ذكراك الخواطر يثاثر**  
معننا يظهر الغيب **فيك مقالة** **لأحمد لا يأتي على خلدنا النمر**  
وقفنا وأمعنا بك **الفكر لحظة** **وعدنا وفي أذهاننا يهرق الذكر**<sup>13</sup>

وهكذا فإن غار حراء لا يتفصل عن غار جبل ثور من حيث

حضورهما في كتيب السيرة وملامستهما قوى الإحساس في عوطف المسلمين الذين تجاوزوا اسم جبل حراء إلى الاسم الجديد جبل النور، ولأمر ما دأب داعية الفارها تذكرنا بما ذهب إليه جيلبيردورف من أن المكان المقدس هو قبل كل شيء ملجأ، أي وعاء جماعي، فهو مركز نقطة وسطى يمكن أن توجد فوق جبل ولكنها تحتوي في جوهرها على جوب، على قبة، على مغارة... (141)

ومهما يكن من أمر فإن الشعر - حين يعرضون لمكة المكرمة وجبلها يستهلكهم جانب فخاري وتعداد أسماء المواضع المقدسة في مكة المكرمة ثم المدينة المنورة - يفر المص الشعري الفسق بشكل تشكلاً عاطفياً روحياً مع بعض من ساربه من شحقر من جانب كذلك فإن كثيراً من تعداد من جهة إلى هم موضوع تدف عند سطح الهامش وتكتفي سره ذات من ربيعة حروب - لا يحسن من جانب حر للتاريخ ومن أن لهم هدهد الغال - لا عفاً ولا حياء، هذه القوى التي تحكك - ثم جمعة جمع - حده - ثم ثمه من دة لعقل حيث ليعيد، ولده حقه - ثم ثمه من ركب

ويمكن النظر إلى قصيدتين في جبل النور إحداهما المحمد هشام رشيد، ولثانية الحس القرشي، وفيهما أعداد بمسألة النور والضياء الديني الذي يطلق وثع من هذا الجبل وسرى أثره في الأحياء، يقول القرشي:

هيا جبل النور كم ذا شهدت من المعجزات وكم ذا شهير  
تحدث في الفار شمع اليقين وقد تنطق الذكريات الحجر  
أما قصة فرق هام الخلود سمعت بمناتها الشذى المعطر  
إذا ما ارتفعت إليك أنطوى بحسي الزمان وكُل البصر

وخففت وطني أن يستقر أما سائر قبلك نهي البشر؟  
وكم قد تعهد ثبت الجنان يزين محبته أسمى أثر  
إلى أن أطل على الكائنات كإطلالة الفجر بعد المسحر  
أطل وفي برهته الضياء ونبع من لحن عذب المور<sup>151</sup>

لقد رفع الشاعر الجبل إلى مرتبة الأحباء فأخذ يحاطبه ويحوره  
ويطلب منه أن يوح بالآثار ويسرد الأحداث التي شهدتها مع النبي محمد  
صلّى الله عليه وسلم وبخاصة ما كان منها في عاز حراء، ولم يفعل  
الشاعر عن المعنى الذي يحتضنه علو الجبل فجعله قيمة فوق هام الخلود  
كما جعل لحن وطنه به من غير سحر محمدي لحن لطيف  
ولهذا كان منه حين سرى إلى هذا الكتاب حساد صبح سور حلق بالعبر  
مشياً بحسن ذلك والأشهر منه بقية رثته من مفاهير طيبة  
شهدت موند سور وعقود ودهر في لأحد ولـ يزل بين مكة مع جبل  
ثور شاهدين عن كبراهة ميلاد الفكرة للمصنف

ويقول (محمد هاشم رشيد):

جبل السور... يا جبل شب لي سفحه الأول  
أنت دنيا من الرزي ملؤها الحب والجل  
أنت لحن مجسد من ترانيمنا الأول  
قبلك (اقرأ) تمزج لست فمسجفتنا لما نزل  
وقري (مكة) أرتوت بالظياء الذي هطل<sup>161</sup>

إن لشاعر محمد هاشم رشيد إذ يرتبط جبل السور بالرمول المنظمي  
- صلى الله عليه وسلم - واعتزاله فيه ومرور القرن عليه ثم انطلاقه منه  
وما تبع ذلك من فتح ليلدن العالم بالإسلام وتأثير لإسلام على القلوب

فإنه على المستوى الشعري ينظر للإسلام بوصفه موراً ترتوي منه لأمكنة  
مثله في القرى والبلد التي أحيها كما يعيي العيث الأرض المينة،  
ولهذا فإن لروح التي يحتضنها جيل الرد هي روح دبية ذات شعاع  
وكانت تسمد من اسمه مظاهر لصباء التي تسري في الأقد تطرد الظلمة  
وتحتل بالنور القلوب والأمكنة، وهكذا فإن لشعر الحجازي الحديث قد فاق  
عبيره بمثل هذه الأوصاف والمساجاة<sup>17</sup>، بل إن الوصف عند جليل  
وقدس ذات الشفعية الإسلامية يعد من أهم سمات الشعر السعودي  
حديث<sup>18</sup>

وفي قصائد المدائح النبوية جانب من فلسفه مكة الشعرية وصورتها  
التي تعبير بسور ذاتي سمع لأمكنة التي رطب بالأحلام الدينية  
وعرفك لأمكنة ذهب شعره من روح النبوة من سلطان من الوضع  
ويتبرجون من محرم حتى يحددهم سطوت من الحد يذكرون  
مجموعه من ذواج هو حقت تاريخ بعدة رايح الروح لدين قام  
على أكتفه مشر بس حصدا براء بجهاد من مصر البسة و تراشدين،  
ويسوق شعره عند مكة المكرمة كفاه الحال في مقفونه الشاعر  
السعودي (عبد الله بلخيرا) والتي منها قوله

هاجس من (شعاب مكة) قد فجر من شعري الحبيب معيشا  
هب نشوا ثم استوى في أعالي الد جو غيثا يهيم القوافي هتونا  
ملأت كل رقرق من روابي الد سوحى أزهاره شلى وقشونا  
هاجس المولد الذي ملأت ذكرا ه صدري هلى وقلبي يقيشا  
(الحجاز) أنلي تغت به الدنيا ولماضت شجى وماجت هتينا  
(قبلة المسلمين) بين زوايا المسكون والؤمنين والقانتينا  
والتي أنزلت بهطحاته الآيا ت تغلى على الورى أجمينا

تشرىب البري على جبهات الأرض شوقاً إلى مسماء ودينا  
 ملاً الشور من صجرتها النور بان، والسهل والنيس والحزونا<sup>19</sup>.

والشبر الروحي يسري في هذا النص ويعبر مختلف الغروب  
 والمصارب في تكوين شخصية المكان المقدس. وقد كبت فكرة الارتواء هي  
 لفكرة ذات السطوة الصبة في تشكيل المعاني وتحريك الأشياء. فالمعنى  
 الشعري يحرك وتجر من شعاب مكة، ثم صعد غيثاً وهمى وملاً الدتب  
 فأجابه بعد الجفاف والبرق والعترة. ولأماكن ترفص وتهتر وتنعمي  
 بالحجار وقد عداقها لشراء وتشترك بكائناتها محو، والنور ملاً كل  
 المواضع من قبة السمين، عيقص على البشر والكائنات، إنه النور الذي  
 يحمل عليه رسله رسله بكل حد. في إذ تظن من مكان معين فسمه  
 تستمد مدودك حبيب من رباطها به وشكك فيه بهد. فكان الذي  
 لا زرع فيه حصص باب (البحر شجر نود صاكر)

يا رائعين إلى البيت الذي أجهجت به مصالح تصبب وأركان  
 خلوا فؤدي قروحي ثم حائرة بين التبرع وملء القلب أشجان  
 هناك حيث شعاب الله معجدة وإنما خصبها غطر وطران<sup>20</sup>.

وقد كان ميلاد لبي صلى الله عليه وسلم بدمه وبرول غيث  
 لروحي غيباء فامتد بانه وانصاه وشاره لتصل إلى الأمكنة الأخرى  
 وفي كل الاتجاهات. ولقد فإن المراتب البرية وما يسطر في ملوك البروي  
 على المستوى الوجداني غداً روي لطوائف معينة من المستفيين يجعلهم  
 يكسبون شفاعية روييه تصعد فيها الدب عن الزاوي لترتقي في سلم  
 العلباء بلطاعة وفق مهمتها حيث تعسى لبس البشرية في لمعسي  
 والصعد والقيم لخالدة للرسول - صلى الله عليه وسلم - وتلحق به من  
 أرباب المحبة والعرفان حيث تتقاطع أبعاد قصائد المولد مع بقاعات

بتعالاب المادوجع مع تقاليد الصوفية وسواها من الطوائف الإسلامية التي  
تميش تحت تأثير الكلمات الساحرة من لفظه والشعر وما يصاحبه من  
إيقاع وبحور، وهذه الأحوال من شأنها أن تجعل الشعر يتعمق في لوجدان  
قشري المعاني الروحية في الأناسي لتشكل عناصر لوجود الديني الذي  
يحتضنه مكان مقدس بملاح ومظاهر كثيرة يحتمل در « لقليل من  
الكلمات والآيات:

دع عنك سلعاً وسل عن ساكن الحرم **وغل سلسي وسل ما فيه من كرم**

ويعرض الشاعر السعودي (عبد الله حبر) تجريبين مع المكان  
المقدس « مكة المكرمة » في قصيدته لا سي غير « برسمه بنسب المكي »  
وفيها يقده بحربة حرم تدور حول مكة بوصفها مدينة مسكنها لشاعر  
فهو بنامه . **سعدت من فاء من بارحها ويحان** مع فضاءه ان يتعمق  
في الأعماق الروحية لهذا المكان المقدس

ما وفاق الدرب في عدي الرسي **هل غلستم أي أرض تسكنون**  
**مهبط الوحي ومهوى المؤمنين** ولخطيم الطهر ولبيت الأمان  
**كلمات عابرات في فسي** ولها في الكون وزن لا يخال  
**مسجد التاريخ في صحراها** ولها دمع غزير وابتهال<sup>21</sup>

إن سلطة المكان المقدس تمتد من كلمات مثل مهبط ومهوى والخطيم  
ولبيت لسري في سواها إلى الحد الذي يجعل التاريخ يدرس لتعمل  
الديني ويقوم به « مسجد » بل إن هذا العمل يتم في مكان مقدس هو  
« الحجاز »

لنقصه الثابتة فيقدم فيها تجربة عامة تتعلق بموضوع الحج  
وهي تجربة حماسية كلية يعيى بروحانية محتوياتها مكة والمشار المقدسة

في كل عام، وهذه الوجود التي تأتي لأداء العريضة تبني لوجدان لديني  
وبوقظ مشاعره لشيء سكنى على وحيد تاريخي حطم لممارسه هذه  
الشعائر مرتبطة بامانة محدودة في مكة المكرمة، وفي كل عام ترحب  
مكة المكرمة بجموع المصلين من كل اصقاع الدنيا ولئن الذين ينظرون  
إلى شعاب مكة ورجالها والمعاله لبقية فيها باعتبارها شواهد ماثلة  
تحكي لهم سيرة النبي المصطفى - صلى الله عليه وسلم - فيلهمجون  
بالدعاء والذكر وتلتقي الأرض بالسماء:

يا شهول الله في أرض الصفا - قمت الفرصة في هذا النقاء  
مدن البرحي تحببكم على - سالف الود ومأثور الإغناء  
المنارات على مآبها تذكر الله وتحلو بالثناء  
ههنا التاربع ألقى كنزها وهنا حنت على الأرض السماء  
منحة الله التي خص بها - أحمد الخمر على غار حراء<sup>22</sup>

وفي قصيدة - سون حرد برقي في مكة مكة - يقدم لنا  
أعبد الله جبر بحريه عديده اسمه مع هذه المسند له - يعن سون هذه  
القصيدة يعيدنا إلى عنوان القصيدة السابقة «تربيعه الفنى المكي» فقد  
تنسب إلى المدينة في نصيدة وجعلها أمة في القصيدة الأخرى. وهذه  
يعطي دلالة على الارتباط الوثيق بينه وبين هذه المدينة فهو يتصل بها  
تصل سبب - المكي - والمحصة احصان الأم وعثوبه في رحمتها مثلما  
يعتبرها بين صلوعه معشوقة مقدسة

حملتلك يا أماء بين جسوبي - تنبتين أياامي وحمير خطوبي  
حملتلك حباً طاهراً وصلتماً - كما حمل العشاق رسم هبيب  
ومفتاح هذا النص هو السور، فهذه الكلمة بتمظهرها وتحلياتها في

المصيدة قد شكّلت المكان المقدس « مكة المكرمة » بما لا يحصى يوجد له ظهير ، وقد لاحظنا هذا في مطلع القصيدة الذي مرّنا في قوله وتسيرين أباي » ونجده في أبيات أخرى منها قوله:

1- حيثك أجداداً (تضيء) ونرجة من الوجد لم تخطر بهال أدهب  
ويظهر في اللؤلؤة والصبح في قوله:

أضمر جنوبي حول (اللؤلؤة) الدنى فيولد (صبح) أخضر مسروري  
والمنائر المضينة:

ويشوق حولي من قصور ضيائها مسائر من مسك صبيك وطيب  
والشاعل في الساء

متغرب آلال المشاعل في اللقى ويبتقى سقاها الطهر دن غروب  
والبرق اللامع في قوله:

ولكن صرناً من جبالك عاصماً كفيلق برق مسعر بلهيب<sup>23</sup>

بل ان النور يشع من سيف الشراع وبحر المعيوب ولصديق، والمشرق القريب ومن تيسر الأكون وتنبع الزرود التي تنفث ظلمة الدنيا، الأمر الذي يجعل القصيدة التي تتناول مكة المكرمة كأرض وتري تمتع على نور الإيمان وفاعلية مما يلتقي به الجبر - بكل لكون أمام عيون تدبران الذي اختار له الشاعر كلمتين هما « الثرى والثريا ».

وتبدو مكة المكرمة عند الشاعر (أحمد قنديل) في صورة المدينة الإسلامية ذات الأتربة الضيقة والخصوصية المعمارية.

كم قضيتنا في حارة في زقاق خير أيامنا بها نتسرى



ولكن لأهم من هذا وذاك هو كونها (القبلة) التي يتجه إليها كل المسلمين في شتى بقاع العالم ولهذا كان عنوان القصيدة «مكتي قبلي» وهذه الجملة تكررت في عدد من أبيات القصيدة منها (24):

مكتي قبلي هواي تليداً وطريفاً بالسروح حلُ قسراً  
مكتي قبلي هواي قديماً وحديثاً ما دمت أحياك عسراً  
مكتي قبلي وحبي حياة ذكريات تلوح طرماً وقسراً  
مكتي قبلي أنسيننا اليوم بهيم قد جل قسراً وذكراً  
مكتي قبلي هواي تليداً وطريفاً حبي الذي عاش بكراً

وأحمد سيدنا ما لا يحصى حسنه الأكبر عليه سعة للنس  
بقدر ما يحصى حسنه **سكرى** تلك الدلالة مكس يفسى تذكروا  
بطريقة تعد إلى نفس بكراً هيم «عاش بسرجه بحر» هذه هي صلاته  
- حسي سر - يستند تلك الحسنة في حسنه فهو في الرب طها عند  
لشاعر «يهوي ر حب فديمه حديمه ربحه موره بهير سكة ذكرة  
بعاورها لشاعر وهي الأم التي تقيص عفى كل القرى بالمور والحب  
والحنان والبركات

هل ين قصائد الماسيات لا تحلو من الرغبات عند المعاصي الجميلة  
لكم الكرمه حيث تتجلى روحانية المكان وسلطته على التأثير، كما في  
قصيدة الشاعر (معظي رزوقي) في اثنيينية عبدالمقصود خوجه بجدة أمام  
أعضاء المجمع الفقهي والتي جاء فيها:

هو الخب من أم القرى يتجدد تطرف به الرؤاء حيناً وتتشد  
ألمنا بهذا البهت ما بين هابذ وآخر بالذكر للجسد برده  
وللقرب أسباب نحب محبتها كئوساً من التقوى وشهداً بمرده

تصبح لله القلوب وإنتها لها عند باب الله حظ وموعد  
وأبناؤنا خسير وأسن غثتف فلا الجوع بلفلتا ولا الشر بعهد<sup>25</sup>

وإذا كان البيت الأخير يسكن على ما جاء في سورة قريش من أمان  
وإطعام فإن إشتاد الورع وكؤوس النعوى قد ارتفت بشعرية البص  
للارتفاع عن الاقتباس وإعادة نظم المثنوي بحيث يقطع صوت الورداء  
بالتسبيح وترديد الذكر المجيد بطريقة تجعل المعاني تشرع من سياقات  
دينية كما في قوله مرحباً:

وأهلاً بأهل الفقه ما طاف والد وما لآل بالمهيت المحرم سجد  
ويجد لعل من عه - أم نرى - من لآل عر الحمة بال معطية  
في قصيدة - ترمز إلى صوغه في وقت صعد مكة عن معبها

أنا مهد لتقى وسبح الأمان **وسبح على جبين الزمان**  
أنا أم الترى أتبه جلالاً فرق صوري لملق المسجدان  
وهذا هو الغريب في القصيدة التي بدأت بقوله

منعت الكون حين تملو الثواني في حشوع على لحياة أذاني  
هكذا يحصر الزمان ويتحدث إلى المكان بمعة روعة علوية (الأذن)  
ومن أجل هذا تجسدت المعنويات وسرت فيها روح الأحياء:

فإذا المجد خاشع الطرف يصفي يستقي من يدي ويحصر بجاني  
فإذا ما تجاور الشاعر هذه المعطيات المعنوية إلى مكونات مكة على  
مستوى السطح الجغرافي فإنه يستنهض الأمكنة ويبت فيها لحياة لتتحول  
إلى أعماق داعة في كيان مكة

زمن والمقام صنوان عشتي وهرء له إلى انتساب  
هذه مهجتي وهذا لسانتي ولذاتي الخطيم والمرتوان<sup>26</sup>

ولو قال الشاعر هذه مقالي وهذا لبي لكأن قد وصح لعين بار  
لعين - زمزم - في تاسبه يوافق ما بين المقام واللان.

إن مكة المكرمة في هذا الشعر جعلت مشاعرها على الأكنة والمعلم  
التي عرفت باسم المشاعر، وفي ألم شاعر يبدو استلهاه بأعظم للتاريخ  
مختلاً في (حين ويدر) مشيراً لتفلق الموازية والمقدرة بين حال وحال دون أن  
يعيب صوت الرسالة والحق القدوي الذي يعيد للأمة قوة العزيمة كما طال  
لسرى.

والبطولات ضمتها فداءً خلجاتي، سلوا حيناً ويندا

والفاني روحه سر في العرق جمع سحر لسعودي  
(حين عرب) يلتصق هذه المعاني في زواياها وصغرها

ترايك أنفق من فنيته صمير وصميرت أحنق من كرم الزمرد  
ويقوله في قصيدته أخرى

تلف بألم القرى لمجد الزمان قد تلاقي فيها مجد المكان  
موسم العروج والملاحة فيه وسنا الأتية في مهرجان  
وحراء وزمزم والمصلى ومنى والمقام والمروان  
والحارث والشاعر كون تاطق بالعتق والإيمان  
تدتمت موطناً وهزت مجاداً وهدأ عن سائر الأوطان<sup>27</sup>.

وإذا كان الشاعر يعدد هنا المواضع المقدسة المشهورة بمكة فإنه في  
مرجع آخر يقرر بين مكة المكرمة بصحورها وبطحاتها وبينها الصحروية  
أجافه وبين لسان وفيها ريان تلك الأماكن التي تجري فيها الأنهار  
ويكسوها لأحضر وترقص فيها مبهج الحياة، وهو حين يتذكر مكة هناك

بعض إليها ولا تشعبه فتنة الحياه هناك عن روحانية مكة وجاديتها التي تعلمت في وجدانه

ذكرتك في لبنان والسهل مرجع وقوق الذي أسراب طهر مغرد  
ولبنان جفاته حسان توروت يصرّب الصمايا في جمال مورد  
ففاضت دموع العين في صباه إلى كل مفتى في الحمى معمره  
تذكرت تلك الصخر والرمل والثرى وثادي الصبا الريان بالحب والند  
تذكرت سوق الليل والشعب والصفاء ومنفرج الوادي البهيج المنظر  
ذكرت السقا والرقشيين أطلنا عليه على البطحاء - كما المعرج  
وزكرت بين الأحشبي عشاعري تغبض بشوق عازم معرقد  
ولكنني لم أدرك ما يحس في الثرى رأيت ولم أشهده لي أي مشهد  
وطفت بأروبا حنوباً وشمالاً وشرقاً وغرباً كالتقريب المشرق  
حضارة دنيا لا تصيب لأهلها من الدين والأخلاق غير التهد<sup>28</sup>

وهذه مكة عندنا سحر في روحها حاد - شاعر يبرر هذه  
الصفة لمكة ليضعها أمام لباس وسواها من دول أوربا ومدنها ثم استخلص  
مكة المكرمة لنفسه مما يبرها عن سواها حين سلب غيرها القبة الروحية  
وخلقية تلك التي انطلقت من مكة ورحلت في الشاعر عند طفولته التي  
عاشها فيها وتملك قوى الإحساس عمده فأصبحت تحول بينه وبين رؤية  
الجمل في سواها حين يكون معصلاً عن هذا الوجود الروحي الذي سرى  
في الصخر والرمل والجبال والأودية ويقبه الأفكة الأخرى التي أحد  
لشاعر يبرحها من ذاكرته ويردد أسماءها محمداً يعقب حملته تلك  
الأسماء عبر التاريخ.

والشاعر (محمد علي مهري) وهو يعرض لمحات من السيرة

لبوينة يعرج على بعض الأمكنة منها مكة المكرمة ودير هوازن حيث رصاعة لبي - صلى الله عليه وسلم - في بيبي سعد بن بكر بن هوزن جنوب لطائف، كما يعرض لبعض الأماكن في طريق هجرته إلى المدينة مسوره وهو في كل ذلك يرتفع بتلك المواضع عن وحدها الطبيعي إلى وجود وحي يسكن من معين لا ينضب:

بطحاء مكة كالصروس زهي بها نور الشهي فعاقت البطحاء  
 بها فخر (أمنة) وقد ظفرت به ما مسها ثقل ولا إعيا  
 هو في المضا نور وفي أحشائها صر قزول مسره الضراء  
 سائل (حليمة) كيف حال أتاها والبيدي در ودرت المعجلاء  
 فبعض من الهركات حق يورعه مذ حل فيه لطيف المعطاء  
 أرأيت في كيف الصخاري حرداً تسمى به ونحطه الأثواء  
 لم تفر (أمنة) وقد وحيو بها إن التلقاء مكانه الأثواء  
 يا راهب الدير قل للقوم أي نفس هذا الذي طعموه حيثما شاءوا<sup>29</sup>

إن استحضار الأمكنة التي شهدت مرحلة الصبا في حياة الرسول - صلى الله عليه وسلم - في مولده ورضاعته وهجرته ووداد أمه ورجلته في طلب النجاة من شأن ذلك أن يتجاوز المسألة التسجيلية للمواضع إلى بث روح الحب في تاريخها المتصل بالسيرة النبوية العطرة للمصطفى التي تنبع بالذلال إلى بيتها، ولهد، فإن روح الشاعر وأثره دائماً نشده إلى المواضع المرتبطة بالقدس، يقول (طاهر زعخشري):

أهمهم بروحي على الرابية وعبد «الطاف» وفي «الشوئين»  
 وأهملوا إلى ذكر غاليه لدى «البيت» والحنيف والأخشين  
 أهمهم وفي خاطري التائه رؤى بلد مشرق الجانسين

أصرخ خدي بسطحائه وألمس منه الثرى بالهدين  
والنفسى الرجال بأفسياته وأطبع في أرضه قهقهتين<sup>30</sup>.

هكذا يتقن القلبه بالقلبه ليحل المكان المقدس محل الحبيب الذي يجعله لشعر أمامه ويسجي يد يديه ويقبله ويحبه مظاهر الشوق والتعلق ويلوظ في أحصائه ولأمر ما جاءت قافية القصيدة معتمدة على لثني، حيث يختصر الاثنان وجودهما في كلمة واحدة، وهذا الفاء في الواحد من شأنه أن يجعل تعداد الشاعر للأماكن لعدسه توسيعاً لمساحة المقدس وسوعاً لتشكيلاته ووظائف وخصوصيات كل، مما يسيبه إثر الوجود الذي لدى محبته تلك الألفة الشريفة لها، وكأنها بذلك برديع حب نفسه لا يمكنه من بعض من تيبه من لونه لا يختلفون عن الجماد ريشه هذا فكانت لروحي - مكيه - حسي عن بعد يستقبل لأشواق واليهام

هل ركب مكيه حاسلرون محبة تهدي إليها من شعس مغرم  
رد الجفون على كرى متبهذ وحس الضلوع على جرى متضرم  
إن لم يملحك الحبيب فلا رسوا بالجمرتين، ولا سقوا من زمزم

## إحالات البحث وهوامشه

1، انظر بحثنا شطوط مكة الشعرية، مجلة طبع، العدد أربع، السنة السابعة و خمسون، 1423هـ ص 92

2، تاريخ الإسلام السياسي والقيسي والثقافي والاجتماعي، حسن إبراهيم حسن، مكتبة النهضة المصرية 1964م (1:1)

3، معجم نيدر، بافرط حسوي، دار صادر بيروت 1839

4، شاعرة الحكا، جبري المنصوري، دار العلم بجدة 1992، ص 79

5) ديالكيتيك العلاقة تعتقد بين، المثالية والمادة، عزيز السيد جاسم، دار النشر، بيروت 1982م ص 227

6) البارقي الشعر وفلسف الثقافة، جبري المنصوري، المركز الثقافي العربي، بيروت 2002م ص 43

ونظر نهاية الأرميا للنصيري، دار الكتب، 111/1

7) الأشرولوجيا، رموزها وأساطيرها وأساقفتها، جيلبير دورن ترجمة مصباح العبد، المؤسسة الجامعية، بيروت 1993م ص 227

8) شعر بن ميادة، جمع وتعليق د. هنا حنا، دمشق، 1982م ص 149

9) جهره شعر، حرب أبي زيد محمد، مكتبة جامعة لاهور، 1981م ص 225

10) طهور أبابيل الشعر، إبراهيم الفلاني، تهامة 1983م ص 67

11) القولك في قطاب الزود الشعر، د. بهاء عزي، مطبعة

12) لأدب حيدر، حيدر، د. عبد الحليم، مكتبة جامعة لاهور، 1981م ص 48

13) مرجع ص 48

14) لأدب ص 48

15) مكتبة لبيبي، ص 48

16) لأدب ص 48، حيدر، د. عبد الحليم، مكتبة جامعة لاهور، 1981م ص 348

17) لأدب الحجازي، حديث، 498/2

18) حركة الأدب في مسكنه، حيدر، مكتبة جامعة لاهور، 1981م ص 234

19) المتابع نبوية بن، ممتلئين، د. محمد بن محمد بن حسين، الرياض، 1986م ص 132

20) وهي الفوائد، شعر قز، د. شاكر، مؤسسة الطباعة والنشر، 1967م ص 138

21) لمصدر، د. تين، شعر عبد لله جبر، نادي مكتبة ثقافي، 1404هـ، ص 50

22) مرجع السابق ص 76

23) لثري ولثريا (شعر) عبدالله محمد جبر، نادي الطائف الأدبي، 1990م، ص 45

- 24) مكتبي قبلي، ص 13
- 25) مزيح الأنس، (شعر) مصطفى وقزوق، دار العلم 1986م ص 224
- 26) عيون تمشق السهر، (شعر) أحمد سالم باعطب، دار الأصفهاني ص 103
- 27) مكتبي قبلي، ص 46
- 28) مكتبي قبلي، ص 56
- 29) مكتبي قبلي ص 167
- 30) غبير الذكريات، (شعر) طاهر زحشيري، نهضة 1400هـ ص 11

## إحالات البحث ورواياته

- بكر بكري
- لاد حد ر جد . رواه ابن مكتبي حاشية ص 140
- لاجل سره : منه محد ر ب . في شعبة لحوزة لأبي، 1990م
- الأثري والأثرية، رموز، صاحب السبق، جيبور . ر حاشية مصباح الفقه، المؤسسة الجامعية بيروت، 1993م
- مزيح لإسلام سياسي وديني وشفاعي ولأجتماعي حسن محمد حسن مكتبة نهضة مصر 1964م
- الأثري والأثرية (شعر) عبدالله محمد جبر، نادي الطنط الأبي، 1990م
- حشيرة صدر عرب لأبي زيد عرش تحقيق جاشي جامعة لاء باربع 1981
- حركة لأبيد في مكتبة مصرية بمحور مكرى شبح جبر، دار صادر بيروت 1972م
- ديكاشيك معلقة معلقة بين المثالية والمادية، عزيز السيد جاسم، دار النهار بيروت، 1982م
- شاعرية المكان، جبري المنصوري- دار العلم، جدة، 1992م



- شعر ابن مبادنة جمع ولحقن حن جده ، دمشق، 1982م
- الشوك في قطاف الورد اشعر، يده، قزقي، محفوظ
- طيور آبهيل اشعر، يبراهيم فلاني، تهامة 1983م
- عجب الذكريات اشعر طاهر زعخشري، تهامة، 400هـ
- عيون لعش السهر اشعر أحمد سالم باعطوب، دار الأصفهاني
- لعظرة لمن اشعر عيائله محمد جبر، نادي مكة، قزقي، 444هـ
- مجة الحج والعمرة، العدد الرابع، 1423هـ
- المذاهب النبوية بين المعتزلة والفقهاء، محمد بن سعد بن حسين، الرياض 1986م
- فريخ لآس اشعر مصطفى رفوق، دار العلم، 1986م

مصحف - - - - -

مكتبي فليس ساء بعدد جده في دار العلم

- مدار في جده محمد - - - - - جبري الشصوري حركة سادس خرس

- مبادنة لأب جده في دار العلم - - - - -

وحي ساء ساء في دار العلم - - - - -

\*\*\*

## كلمة رئيس النادي في افتتاح الملتقى

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الأولين وآخرين،  
ورحمة الله للعالمين، سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين، السلام  
عليكم ورحمة الله وبركاته.

معالي الدكتور الشاعر إبراهيم العواجي، راعي حفلنا...

سعادة الوجه الأخ الشيخ عبدالمقصود خوجة، صاحب الاتينية...

معالي المهندس عبدالله العلمي، أمين محافظة جدة...

سعادة اللوا، سالم النليهد، مدير عام الجوازات بمنطقة مكة  
المكرمة...

أيها المنفل الكريم، مرحباً بكم جميعاً في ناديكم الأدبي الثقافي،  
الذي يعتز بمتنقيته ورواده، وشكرهم على دعمه وهماؤونه في نشاطاته  
الثقافية... والتأثروا في بالهذه يقول الشاعر الكبير عبد الله المردوثي:

ما أصدق السيف، إن لم يضنه الكلب وأكذب السيف، إن لم يصدق الغضب  
بعض الصفائح، أهدى حين تحملها أهدى إذا غلبت، يحلو بها الغلب  
والفتح النصر، تنصر الأقوياء - فلا فهم - سوى فهم كم باعوا وكم كسبوا  
أدهى من الجهل حلم مطمئن إلى أنصاف ناس، طغوا بالعلم واعتصروا  
قالوا هم البشر الأرقى، وما أكلوا شيئاً كما أكلوا الإنسان أو شربوا

في عالمنا المتقضي، وفي مثل هذه الأيام، ونحن نقدم ملتقانا  
السنوي، وكان عن الشريحة، اندلعت حرب غزو العراق، من دولتي  
التحالف، لتمثلاً استعماراً جديداً في الوطن العربي، بحجة أن في العراق

تدميراً نووياً، ثم كذبهم الأيام.. وزأبنا دعاء الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، يمارسون أبشع وسائل تعذيب الإنسان، في جوارتنا، غير أن شعب العراق الباسل، كان أشبه بقيسقام الأمس، فأصبح العراق مقبرة للغزاة الطامعين الغازين، وإنا نرجو الله أن تزول الغمة عن بلاد الرافدين ذات التاريخ العريق.

أما على أرض الأبطال الشجعان في فلسطين فإن باسلي أمتنا وفيهم فتيات في عمر الورود، أثروا الشهادة بقتل الطغاة بتفجير نفوسهم، لم يبالوا، شبان وشابات بحياتهم فداءً للوطن الغالي، لأنهم نبلوا الذل واختاروا العزة والتعسر، وهم ماضون نحو التعسر أو الشهادة، حتى يقضي الله ويأذن بساعة الانتقام من إخوان القردة والخنائير الظالمين، وما ذلك على الله بعزيز، ودعونا نردد قول الحق سبحانه وتعالى: **وَأَقِنِ لِلَّذِينَ يُقَاتَلُونَ بِأَنَّهُمْ ظَالِمُونَ، وَإِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ نَصْرِهِمْ لَقَدِيرٌ** **أَيُّهَا الْإِخْوَةُ الْأَحِبَّةُ...**

أيها السيدات والسادة! لقد سمعنا ومازلنا نسمع، أن الشعر لم تعد العناية به جادة، على حين أن الجزيرة العربية ووطن الشعر منذ العصر الجاهلي، فكيف لتجاهذه، في منابر، نزعم أنها ذرى إشعاع! والأذن العربية لا يظربها إلا الشعر الذي يهز المشاعر والنفوس، وسيظل الشعر المتميز الهوى والغنا، والشجن والسلى، وإن قيل إن الرواية غزت تبض الحياة! أعني الشعر، فلن يكون ذلك في الأذن العربية.. وهناك سبيل أخرى تحفل بالشعر، مثل الصحافة والإذاعة والتلفاز من نشر الشعر والاحتفاء به..! هذا الملتقى الذي نبدأ الليلة في المقابلة بالشعر إنشاداً وبحثاً ودراسة أو تغنياً عليه يدع हमة ترديد، أننا قد نسينا الشعر في نشاطنا أو أعرضنا عنه، وإني أؤكد أننا لم نفعل ولن نفعل إن شاء الله، لأننا لسنا من واندي سيمفونية ري النفوس الضمأى، وترويح عن المشاعر

الولهى، وبعث آمالاً للذين أحببهم الشجن، والشعر يُتقن به على أوتار  
تعزف:

### الشعر عندي السرد إن فتحنا الشعر عندي السرد إن صوحنا

وتأدباً مع راعي حقلنا الشاعر، فلا أمضي في غرامي بالشعر، لأن  
معالي الدكتور العراجي سيطرب الأذان الصاغية بألحان الجمال الوارف،  
والمناخ العبق، وربما قال قائلنا: «ليت هذا الليل لا يطلع فجره»!

أيها الحفل الكريم، مرحباً بكم جميعاً في نادىكم الأدبي الثقافي،  
الذي يعتز بثقافته وزواده، وبفضل من الله وعونه، تلتقي مجدداً الليلة،  
وفي أيامنا الثلاثة القادمة، في مدار «قراءة النص» في حلقة الرابعة،  
وهذا المشروع الذي ينهض به النادي سترياً، يناول في كل عام حلقة من  
حلقات الدرس المعرفي في **المسيرة الثقافية**، وأرجو أن تأذنوا لي بأن  
أشير إلى ثلة المشاركين في هذا النشاط السنوي، رغم أننا أعطيناهم  
كما أعطينا المشاركين سنة أهلة، لكي يشاكن في البحث عبر المحاور  
المختارة منذ ذلك الوقت، <http://Archivebeta.Sekine.com>

لقد قدرت أن سيداتنا الأكاديميات والشقيقات، سيزاحمن الرجال  
بجدهن وطموجهن، بعد أن أتبع لهن زاوية في هذا النادي لبشاركن  
بثقافتهن وفعالتهن الفكرية الجادة، غير أنني لم أر في حلقات **قراءة  
النص**، ما رأيت من من حضورهن، في ملتقى - جماعة حوار - حول  
الرواية في بلدنا، ولست أجد تفسيراً لهذا التهميم... ولقد رأيت بعض  
الدارسات اللاتني في مرحلة الماجستير، أتهن في حاجة إلى المزيد من  
الدرس والبحث ليشهد عودهن غير مرانة متصلة! وفي جامعات عربية،  
في تونس ومصر والمغرب: دهشت من إقدام ووعي الباحثات اللاتني لم  
يصلن إلى المراحل العليا، ولعل مرد الضعف عندنا، التعليم العام وكذلك  
الجامعي الذي لم يرق إلى مستوى الإنقان والعلو... إنها دعوة إلى

مشغقات بلادي ذوات الطروح لكي يكن في مستوى الأمل. مادام قد أتبع  
لهن فرص المشاركة الثقافية، حتى لا يلقين باللوم على مثل هذا المنبر  
الثقافي، لأنه لم يتح لهن ما يردن من البحث المتميز في عالم المعرفة  
وارتقاء الحياة.

وانذرتوا لي أن أشير إلى أن المحرث التي وصلتنا قبل يد، هذا  
الملتقى قد صورناها ووزعناها على المشاركين، أما التي تأخر أصحابها  
عن تقديمها إلى النادي، فلن يتاح لنا تصويرها وتزويد المشاركين بها.

أشكر معالي الأخ الدكتور إبراهيم العواجي، على تفضله برعاية  
هذا الملتقى المعرفي، ونحن حقيرون به ومقدرون له هذه المشاركة الكريمة،  
رعاية وإنشاداً لمعطائه الشعري المتميز، والشكر مرصول لسعادة الشيخ  
عبدالمقصود خوجة. كما تشكر معالي الأخ المهندس عبدالله المعلمي أمين  
محافظة جدة، لتفضله بمشاركتنا هذا النشاط السري، والأخ المعلمي  
بجانب أنه مهندس فخر ذو حصن أصيل، نجد ذلك في حديثه وثقافته، وليس  
ذلك غريباً، فوالده الأخ والصديق عليه رحمة الله أديب وشاعر ومتحدث  
وخطيب بارز، وقد كان في السلك العسكري حتى وصل إلى رتبة فريق.

وأشكر للأخوة والأخوات الباحثين والباحثات، تفضلهم بهذا  
التواصل مع ناديتهم، دعماً له بأداء المزيد من الدرس المعرفي، في ساحة  
جميلة من الوطن الغالي، في مدرسة جدة للتقد. وانذرتوا لي كذلك بشكر  
أعضاء مجلس إدارة النادي في دعم هذا النشاط، والمتود العاملين من  
أجل إنجاز هذه الملتقيات السنوية، والشكر الصادق أزجيته إلى الأخوين  
الكريمين، الدكتور عبدالعزيز السبيط، والدكتور حسن النعمي، وهما  
دعامتان لهذا العمل الجاد ونجحه يعد توفيق الله تعالى، والسلام عليكم  
ورحمة الله وبركاته.

**عبد الفتاح أبو عدين**